

7 Düsseldorfer Energiekreislauf

Hermann Bahrs Programm blieb bekanntlich ein Entwurf. Anders verhält es sich mit jener »Vorbühne des Westens«¹, dem *Schauspielhaus Düsseldorf* zwischen 1905 und 1932², um das es in diesem Kapitel gehen wird. Es war eine gelebte Utopie, die in ihrer Programmatik und ihrer Entwicklung anschaulich machen kann, was es mit dem Diskurs der Energie auf der Ebene der Institutionen und der pädagogischen Arbeit auf sich hatte. Die Gründung sowohl der Schule wie auch des Theaters setzte neue Akzente und das Unternehmen eines Reformtheaters profitierte dabei sicherlich von dem Umstand, dass die Akteure einer ästhetisch-pädagogischen Reform auf höhere gesellschaftliche Akzeptanz spekulieren konnten, als dies noch in der eher statischen Bildungslandschaft etwa im Preußen des 19. Jahrhunderts oder zur Zeit der Deutschen Reichsgründung der Fall war. Die Bildung war ein zentrales Thema und bürgerliches Theater in seinem Anspruch auf nationale Identifikation war ein zentraler Schauplatz dieser Bildungsinitiativen. Mit der Hinwendung zur Bildung wurde um die Jahrhundertwende ein Korrektiv für die zentrifugalen Kräfte gesucht, die den Konsens der gesellschaftlichen Normen und Werte herausforderten. Diese gesellschaftliche Relevanz des Bildungsthemas machten sich insbesondere bürgerliche Frauen zunutze, die in der pädagogischen Tätigkeit ein akzeptiertes Lebensmodell erblickten.

So ist es nicht verwunderlich, dass die Schulen, die von Frauen geprägt und geleitet wurden, die *Central School for Speech and Drama* (CSSD) durch Elsie Fogerty in London und

-
- 1 Winrich Meiszius, »Vorbühne des Westens«. Das Schauspielhaus Düsseldorf unter Louise Dumont und Gustav Lindemann zwischen 1905 und 1914«, in: Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.), *Der Westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*, Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf 1984, S. 228–245; die Wendung »Vorbühne des Westens« wurde von dem Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen in einem Rückblick auf das Düsseldorfer Projekt geprägt.
 - 2 So lautete der offizielle Name des Theaters. Die Bühne ist in der Literatur auch als »Düsseldorfer Schauspielhaus« aufgeführt. Ich verwende daher der Lesbarkeit halber letzteres Synonym. In jedem Fall ist das Schauspielhaus immer zu unterscheiden vom *Stadttheater Düsseldorf* als der zweiten stehenden Bühne jener Jahre.

die *Theaterakademie*³ durch Louise Dumont in Düsseldorf, sich durch eine differenzierte pädagogische Reflexion und Experimentierfreude auszeichneten, hingegen die eher am Meister-Schüler Modell ausgerichteten Schulen der Theatermanager Beerbohm-Tree wie die *Royal Academy of Dramatic Arts* (RADA) in London und Max Reinhardt die *Schauspielschule am Deutschen Theater* in Berlin, auch ›Reinhardt-Schule‹ genannt, in einer Tradition geführt wurden, die einst als »Konservatopolis«⁴ von Arthur Rubinstein verspottet wurde.

Die Anfangsjahre der ›Reinhardt-Schule‹ unter der Leitung von Efraim Frisch (1905–1907), Paul Legband (1907–1911) und Richard Ordynski (1878–1953)

etwa erweckten in der Darstellung durch Gerhard Ebert eher den Eindruck, als habe es weder ein besonderes pädagogisches Programm noch eine spezifische Bildungsidee gegeben.⁵ Vielmehr konnte sich die Schule wohl über das stetig bekannt werdende Image der »Marke Reinhardt«⁶ gut legitimieren.⁷

In diesem Zusammenhang sei eine Bemerkung zur Quellenlage und zur Überlieferung der Schauspielausbildung erlaubt. Denn tatsächlich kennt man wohl eher das *Max-Reinhardt-Seminar* in Wien, bzw. die Vorgeschichte der *Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«* und verbindet sie mit Namen wie Berthold Held (1868–1931), Tilla Durieux (1880–1971) und eben Max Reinhardt selbst, als dass man um die Schule in Düsseldorf wüsste. Diese Proliferation spiegelt aber wohl eher die Bedürfnisse der Nachkriegsgeneration, die im Werk des Exilanten Reinhardt eine stimmige Referenz für den eigenen, proklamierten Neuanfang nach 1945 fand, als dass sie den pädagogischen Anspruch und die Erfolge einzelner Schulen wiedergab. Ein Schicksal, das auch die Schauspielschule an der *Staatlichen Hochschule für Musik* in Berlin unter Leopold Jessner erlitt.⁸ Schaut man jedoch die Hintergründe genauer an, so war die Schauspielschule in Düsseldorf mehr als nur eine private Organisation neben anderen. Sie stellte vielmehr einen wichtigen

3 Ab 1915 wurde die Schule auch unter dem Titel *Hochschule für Bühnenkunst* geführt. Die geplante organisatorische Umwandlung der *Theaterakademie* in eine Hochschule erfolgte jedoch kriegsbedingt nicht. Im Folgenden wird der Titel *Theaterakademie* verwendet.

4 Arthur Rubinstein zitiert in Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und neuer Musik*, Stuttgart: Steiner 2004, S. 95.

5 Vgl. zur Reinhardt Schule die Festschrift *Schauspielschule des Deutschen Theaters zu Berlin* (Hg.), *Fünfundzwanzig Jahre Schauspielschule des Deutschen Theaters zu Berlin. 1905–1930. Eine Festschrift*, Berlin: Eigendruck 1930; Gerhard Ebert, *Schauspieler werden in Berlin — von Max Reinhardts Schauspielschule zur Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*, Berlin: Berlin-Informationen 1987; Alexander Granach, *Da geht ein Mensch. Autobiografischer Roman*, München: Btb 2007 (1945), S. 223–233.

6 Christopher B. Balme, »Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen«, in: Roland Koberg, Bernd Stegemann und Henrike Thomsen (Hg.), *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, Berlin: Henschel 2005, S. 41–49.

7 Dies soll die Arbeit von Hedwig Wangel (1875–1961), Gertrud Eysoldt (1870–1950), Eduard von Winterstein (1871–1961), Friedrich Kayssler (1874–1945), Paul Bildt (1885–1957) u.a. ebenso wenig schmälern, wie den Erfolg der Ausbildung von berühmten Schauspielern wie Alexander Granach (1890–1945), Marianne Hoppe (1909–2002) u.a. für sich spricht.

8 Vgl. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, 2004, S. 190–199.

Beitrag zur Geschichte der ›Theaterreform um 1900‹⁹ dar, den es hier zu rekonstruieren gilt.

Das *Düsseldorfer Schauspielhaus* eignet sich also in besonderer Weise, um die Zeit der massiven Schauspielschulgründungen nach der Jahrhundertwende zu beleuchten und bis auf die Ebene unveröffentlichter Dokumente zu verfolgen.¹⁰ Denn die Bildungsakteure am Rhein ließen kaum Zweifel daran aufkommen, dass sie sich ganz dem Erziehungsauftrag des Schauspielerstandes und des Publikums verschrieben und sich damit

-
- 9 So der Eintrag im *Theaterlexikon*. Man könnte mit einigem Recht darüber streiten, ob der Bruch mit dem Illusionstheater, die Aufwertung der Regie und der Abstraktion, die ›Wiedererlangung einer mystisch-kultischen Dimension‹, nicht lediglich zeitgeschichtliche Themen waren, die im Zuge der Lebensreform an das Theater herangetragen wurden. Das hieße aber, die Theaterreform dieser Zeit als Reaktion auf eine gesellschaftliche Dynamik, die Lebensreform, zu verstehen. Die von Brauneck angegebenen binnenästhetischen Spannungen etwa zwischen Mimesis und Abstraktion wären dann allerdings historisch durchlaufende Spannungen, vor deren Hintergrund die Idee an Attraktivität gewinnt, Theater als immer in einer Krise und im Prozess kontinuierlicher Reform befindlich zu verstehen. Derart betrachtet, erscheinen die ›Lebensreform‹ oder ›Theaterreform‹ als programmatische Begriffe des Bürgertums, mit denen diese Krise nur noch einmal explizit benannt wurde. Vgl. Eintrag Peter Simhandl, »Theaterreform um 1900«, in: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 950–952; als Programmatiker und Regisseure der Theaterreform werden gemeinhin Adolphe Appia (1862–1928), Edward Gordon Craig, Peter Behrens (1868–1940), Georg Fuchs (1868–1949), Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, Alexander Tairow (1885–1950) und Jacques Copeau genannt, die allerdings auch als Vertreter einer »Theater-Avantgarde« des frühen 20. Jahrhunderts betitelt werden. Vgl. Eintrag Sandra Umathum, »Avantgarde«, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 26–30, S. 28. Die Schauspielschulen scheinen in ihrer ungebrochenen Ausrichtung auf das Modell des Charakterschauspielers mit dem Begriff einer Reform freilich angemessener beschrieben als mit dem der vorausseilenden Truppen, der Avantgarde. Jedoch beschränkt sich die Re-Form, die Suche nach einer veränderten Form, gerade nicht auf die Modulation künstlerischer Parameter, die gewöhnlich genannt werden. Re-Form bezeichnet hier ein Wieder(er)finden, ein Verhältnis von Zitat und Abwandlung, mithin einen dynamischen Prozess und kein fixierbares Stilmerkmal.
- 10 Einige Quellen zum Schauspielhaus Düsseldorf wurden bereits in den 50er Jahren erschlossen: Kurt Loup (Hg.), *Das festliche Haus. Das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. Spiegel und Ausdruck der Zeit*, Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch 1955; Ders., *Schönheit und Freiheit. Friedrich Schiller und das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann*, Düsseldorf: Stern 1959; Otti Lohss, *Klassisches Pathos. Der Weimarer Deklamationsstil und seine Bedeutung für das Theater des beginnenden 20. Jahrhunderts. Am Beispiel der Theaterarbeit von Louise Dumont*, München: Univ. Diss. 1993. Ebenfalls liegen Studien zu Regie, Dramaturgie und Bühnenbild vor: Manfred Linke, *Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus*, Düsseldorf: Tritsch 1969; Michael Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch. Schriftsteller und Theater in Düsseldorf zwischen 1900–1933*. Düsseldorf: Verlag der Goethe-Buchhandlung 1990 [Teil II. Studien zur Geschichte des ›Schauspielhauses Düsseldorf‹]; vgl. zu Bühnenbildern und Architektur: Gemeinschaft der Freunde des Düsseldorfer Schauspielhauses (Hg.), *Deutsches Theater am Rhein*, Düsseldorf: Selbstverlag 1930; Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.), *Jahrhundert des Schauspiels* (Ausstellungskatalog), Düsseldorf: Droste 2006. Vgl. grundsätzlich Michael Matzigkeit und Sigrid Arnold (Hg.), *Das Schauspielhaus Düsseldorf 1904–1933. Korrespondenzen und Personalakten*, Düsseldorf: Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf 1997.

in die Tradition stellten, wie sie im bürgerlichen Theater um 1750 programmatisch formuliert wurde. Diese pädagogische Mission war wohl ursächlich für jene ›Papierspur‹, in denen uns der erzieherische Dialog mit dem Publikum überliefert ist. Das reicht von dem ambitioniert gestalteten und redigierten Organ der *Masken*, welches zunächst im Inselverlag herausgegeben wurde, einem Verlag, welcher der Stilkunst verpflichtet war, bis zur Reihe von Vorträgen im Rahmen der sogenannten *Morgenfeiern*, sodass anhand der referierenden Personen und der Themen die ästhetischen und kulturellen Ideen rekonstruiert werden können, die den Diskurs am Haus prägten. Hinzu kommt, dass die Dokumente der Schule und des Schauspielhauses, also Personalakten, Briefe, Rezensionen, Bühnenbildskizzen etc., vollständig im *Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf* versammelt sind. Diese Sammlung bietet daher einen fundierten Einblick in die kulturelle Produktion und erhellt die Ausbildung sowie deren Einflussfaktoren. Die Dokumente zeigen, dass sich die Konzeption der Schule als konstante Reflexion ihrer Pädagogik verstehen lässt.

7.1 Die Stellung der *Theaterakademie* im Bildungsdiskurs

Das *Düsseldorfer Schauspielhaus* stilisierte sich entsprechend seinem selbst erwählten Bildungsauftrag immer explizit als Ort der Kunst, nicht des Spektakels. Es wartete zur Erreichung seines Zieles mit einem umfassenden Bildungsangebot auf, welches kurz skizziert wird: Noch bevor die erste Inszenierung auf der neuen Bühne gezeigt wurde, feierte man die Eröffnung der *Theaterakademie*. Das neue Theater der Stadt zeigte sich dem zu gewinnenden Publikum zuvorderst als Bildungsanstalt. Josef Lewinsky (1835–1907), der Inbegriff einer Sprechtradition am *Burgtheater* in Wien, konnte als Lehrer gewonnen werden, ergänzt vom führenden Kopf der literarischen Bewegung der Neu-Klassik, Paul Ernst (1866–1933), welcher sich eingehend einer Wiederbelebung der Tragödie widmete.¹¹ Nicht nur Schauspielschüler und Schauspielerinnen sollten auf ihren Beruf vorbereitet werden. Auch eine *Akademie für Volksbildung* war intendiert, eine Art Volkshochschule *avant la lettre* mit dem Schwerpunkt der ästhetischen Erziehung. Noch das Programm einer *Hochschule für Bühnenkunst*, welches 1914 das Konzept einer Hochschule für alle Theaterberufe sowie die (finanzielle) Eigenständigkeit der Schule vom Theaterbetrieb vorsah, zeugte von diesem Bildungs- und Erziehungseifer. Lediglich der Kriegsausbruch verhinderte diese Expansion. Die Hochschule blieb primär eine Einrichtung für die Schauspielerausbildung.

Innerhalb der rheinischen Kulturlandschaft belegte die Gruppe um Dumont und Lindemann also einen vorderen Platz im Markt der Bildungs- und Kunstinstitutionen und sah sich auf der Skala des kulturellen Kapitals auf gleicher Höhe mit der *Kunstakademie*, der *Kunstgewerbeschule* unter der Leitung von Peter Behrens, den Museen und

11 Paul Ernst, *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, Berlin: Bard 1906; Josef Lewinsky, *Kleine Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts* (hg. von Olga Lewinsky), Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1910.

der Literaturszene.¹² Das *Düsseldorfer Schauspielhaus*, das *Stadttheater Düsseldorf* und die *Goethe-Festspiele* standen anfänglich auch nicht unmittelbar in Konkurrenz zueinander, zielten sie doch auf je verschiedene Klientel: Bürgerliches Unterhaltungstheater hier, Gastspiel- und Festivalpublikum respektive eine eingeschworene Gemeinde eines künstlerischen Reformtheaters dort. Dies ändert sich erst, als das Künstlerpaar, welches eigentlich ein Sommertheater mit Tourneebetrieb anvisierte, sich eingestehen musste, die Anforderungen einer stehenden Bühne und die Gewinnbarkeit eines Publikums für ein Kunsttheater falsch eingeschätzt zu haben und auf populäre Stücke und Gastspiele setzen musste, um den Betrieb rentabel zu halten.

Selbstbewusst verbuchten Dumont und Lindemann den Nimbus des Neuen und des Aufbruchs für sich. Man hatte wohl auch allen Grund dazu. Schließlich waren die Namen der Mitarbeitenden am Haus beeindruckend. Neben Paul Ernst wirkten dort die Schriftsteller Wilhelm Schmidtbonn (1876–1952), Herbert Eulenberg (1876–1949), die Dramaturgen Hans Franck (1879–1964), Felix Emmel (1888–1960), Ernst Leopold Stahl und Gustav Landauer, der Theaterkritiker und Dramaturg Julius Bab (1880–1955) sowie der Regisseur Berthold Viertel (1885–1953), um nur die Bekanntesten zu nennen. Hinzu kamen die Stimmen von Wilhelm Worringer und Martin Buber, die im sogenannten ›geistigen Beirat‹ des Hauses engagiert waren.¹³

Entsprechend diesem Wirkkreis, der insbesondere von Dumont unterhalten wurde, kann die *Düsseldorfer Theaterakademie* nur auf den ersten Blick mit einem Projekt in der Provinz verwechselt werden. Die Wahl dieses Standortes war denn auch eher zufällig. Eigentlich waren Dumont und Lindemann um ein Nationaltheater in Weimar oder Darmstadt, zuvor um ein eigenes Haus in Berlin, bemüht. Sie scheuten also nicht den großen Anspruch. Noch 1911 bot der Berliner Theaterdirektor Otto Brahm Dumont sein Lessingtheater zur Pacht an. Und vielleicht hätte alles auch ganz anders kommen können: Denn als Max Reinhardt zusammen mit Friedrich Kayssler und Berthold Held das Theater *Schall und Rauch* (1901) plante und sich auf die Suche nach Geldgebern machte, die ihm die ersten Schritte seiner beispiellosen Karriere als Theaterimpresario ermöglichen, fragte er auch bei der damals bekannten Schauspielerin Louise Dumont an – mit Erfolg. Sie beteiligte sich indirekt mit einer erheblichen Subskription von 50.000 RM an Reinhardts Enterprise.¹⁴ Keine drei Jahre später gründete Max Reinhardt im Erdge-

12 Vgl. zu den Hintergründen: Gustav Lindemann, »Aus dem Werden des Düsseldorfer Schauspielhauses«, in: Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 26–31, S. 28; Michael Matzigkeit, »Gustav Lindemann – Ein Theatermann im inneren Exil?«, in: Gertrude Cepl-Kaufmann, Winfried Hartkopf und Winfried Meiszius (Hg.), *Bilanz Düsseldorf* 45, Düsseldorf: Grupello 1992, S. 131–144, S. 132ff.; zur Kunstgewerbeschule auch Michael Matzigkeit und Birgit Bernard (Hg.), *Fritz Lewy – ein Leben für die Form* (= Dokumente zur Theatergeschichte 12), Düsseldorf: Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv 2002, S. 15–17.

13 Vgl. hierzu die Briefe von und die Biografien über Louise Dumont: Gustav Lindemann und Otto Brües (Hg.), *Lebensfeiertag. Briefe an Gustav Lindemann*, München: Alber 1948; Otto Brües, *Louise Dumont. Umriss von Leben und Werk* (= die Schaubühne 47), Emsdetten: Lechte 1956; Liese, *Louise Dumont*, 1971.

14 Zu den genauen Hintergründen siehe auch Leonhard M. Fiedler, *Max Reinhardt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987; Marx, *Max Reinhardt*, 2006; Liese, *Louise Dumont*, 1971, S. 207ff.

schoß des Wesendonkschen Palais seine Schauspielschule – eine von drei Organisationen dieses Namens. Louise Dumont, die bereits zu dieser Zeit ihrem pädagogischen Anspruch Ausdruck verlieh¹⁵, wäre also prädestiniert gewesen, sich in dieser Organisation leitend zu beteiligen und sich derart in die bekannte Geschichte der Schauspielschulen einzuschreiben.¹⁶

Der Schwerpunkt der Schule war die sprachliche Ausbildung der Schauspieler – ganz entsprechend der Norm des Literaturtheaters. Die Schule war kein Labor, in dem experimentelle Inszenierungen erarbeitet wurden (im Kontrast etwa zu Stanislawskis Unternehmungen) und sie war keine pädagogische Kolonie, wie etwa die Dalcroze-Schule in der Gartenstadt Dresden-Hellerau dies darstellte. Ihre enge Angliederung an den Produktionsbetrieb eines Sprechtheaters verlieh ihr den Charakter einer Berufsschule.

Vor dem Hintergrund dieses institutionellen Rahmens sollen im Folgenden drei Prozesse rekonstruiert werden, welche uns die energetische Übertragung als dem diskursbestimmenden Denk- und Handlungsstil der Lebensreformbewegung in der Bildung der Schauspieler vergegenwärtigen können. Zunächst geht es dabei um das Schüler-Lehrer-Verhältnis, genauer um das Verhältnis von Louise Dumont zu ihren Schülerinnen. Dieses Verhältnis wurde maßgeblich von der Energetik bestimmt, wie wir sie als Projektion auf das Kind bereits offengelegt haben.

Daran anknüpfend wird das Bildungsziel der Schule näher betrachtet. Dabei handelt es sich insbesondere um die mystische, mithin okkulte Beschäftigung mit dem »Wort-tonsprechen«¹⁷ und dem »Sprachgeheimnis«¹⁸, welche die Schriften des Regisseurs und Intendanten Gustav Lindemann prägten. Schließlich werden die Einflüsse des (Natur)Körperdiskurses der Lebensreform herausgearbeitet, welcher sich in der körperlichen Ausbildung, der Gymnastik, der Hygiene als neues gesellschaftliches Thema und als Lebenspraxis entfaltete und insbesondere dem künstlerischen Tanz und seiner Ausbildung wichtige Impulse gab.

7.2 Der Energiezirkel: Dumont und ihre Schülerinnen

In eben jener Weise, wie Ernst Possarts Karriere der Norm der National- und Charaktererziehung entsprach, liest sich die Karriere der Schauspielerin Louise Dumont wie eine

-
- 15 Sie gründete 1899 den Kostümverleih *Zentralstelle für die weiblichen Bühnenangehörigen Deutschlands* und stiftete ihr Grundstück und Haus im Harz für ein Landschulheim. Vgl. Liese, *Louise Dumont*, 1971, 189 ff; vgl. Lotte Schüßler, »First-wave Theaterfrauen«, in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien: Hollitzer 2022, S. 133–152; Wolf-Dieter Ernst und Anja Klöck (Hg.), *Spielräume professionellen Schauspielens* (= Themenheft *Forum Modernes Theater*), Tübingen: Narr 2022, S. 191–204.
 - 16 Vgl. zur Reinhardt Schule: Arthur Kahane, *Tagebuch eines Dramaturgen*, Berlin: Bruno Cassirer 1928, S. 119f. und kontrastiv dazu die Darstellung von Granach, *Da geht ein Mensch*, 2007, S. 221–237.
 - 17 Franz Carl Hempel (1876–1953), Komponist und ehemaliges Mitglied des *Düsseldorfer Schauspielhauses* notierte diese offenbar auch von Dumont und Lindemann benutzte Wortbildung, worauf mich Michael Matzigkeit freundlicherweise hinwies. Vgl. Michael Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch*, 1990, S. 91, Anm. 11.
 - 18 Gustav Lindemann, »Sprache«, in: Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 149–161, S. 152.

›gelebte Lebensreform‹. Ihre Stellung als eine ›Diskursfigur‹ sei hier kurz skizziert. Was also brachte Dumont an diskursiven Einflüssen mit, wenn sie sich in Düsseldorf 1905 niederließ?

Die 1862 in Köln geborene Louise Dumont absolvierte eine typische und durchweg erfolgreiche Karriere im Theater des Kaiserreiches.¹⁹ Sie nahm Privatunterricht bei einem Schauspieler namens Hugo Gottschalk und war ab 1884 bei Otto L'Arronge (1838–1908) am *Deutschen Theater* engagiert. In den 1880er Jahren sah sie den Schauspieler und Vortragskünstler Joseph Lewinsky, den Gastspielvirtuosen Ludwig Barnay und die Schauspielerin Adelaide Ristori (1822–1906) in Berlin. Ihre Kollegen am *Deutschen Theater* waren u.a. Josef Kainz und Agnes Sorma (1862–1927). Man kann also bei Dumont von den zeitüblichen Einflussgrößen auf ihre Ausbildung ausgehen: Privatunterricht und die allmähliche Klärung der eigenen künstlerischen Position in der Beobachtung jener Schauspieler und Schauspielerinnen, welche die Hauptrollen spielten oder gastierten. Eine Ausrichtung an berühmten Vorbildern, die Dumont offensichtlich übernahm: Josef Lewinsky jedenfalls fungierte während ihres Wiener Engagements als Mentor, wurde später kurz als Lehrer nach Düsseldorf engagiert. Dumont selbst nahm sich 1893 als inzwischen berühmte Hofschauspielerin in ähnlicher Weise in Stuttgart einer jungen Absolventin der Münchner dramatischen Klasse an. Gemeint ist die Schauspielerin Getrud Eysoldt.

Über geschicktes Geschäftsgebaren und ihre Bekanntschaft mit Königin Charlotte zu Schaumburg-Lippe (1864–1946), der sie regelmäßig vorlas, ihren Umgang mit namhaften Finanzgrößen wie dem Bankier Alexander von Pflaum (1839–1911) und dem Berliner Industriellen Eduard Arnhold (1849–1925) sowie mit Repräsentanten des Hofes in Stuttgart gelang es Dumont, gegen Ende des Jahrhunderts finanzielle Unabhängigkeit zu erreichen. Dabei profitierte sie auch von den gestiegenen Gagen für Gastspiele und private Rezitationsabende. 1893 und wieder 1896 führten sie Gastspiele bis nach Moskau, wo auch Stanislawski sie in Rollen von Ibsen sah.²⁰ Ab 1896 ging sie ans *Deutsche Theater* unter Otto Brahm (1856–1912) und wurde dort mit ihren Ibsenrollen berühmt, bevor sie sich 1903 der *Internationalen Tournée Gustav Lindemann* anschloss. In ihrer Berliner Zeit unterhielt sie Kontakte zum Philosophen Georg Simmel (1858–1918), zu Martin Buber und Harry Graf Kessler, lebte zuweilen zurückgezogen auf ihrem Landgut in Osterode im Harz, publizierte ein Kochbuch und pflegte wohltätige Aktivitäten zur Verbesserung der Berufsbedingungen junger Schauspielerinnen.²¹

Sie unternahm Versuche, ein eigenes Theater zu gründen, u.a. in Berlin bei Brahm, bat Josef Kainz um seine Mitarbeit und wurde schließlich von Kessler nach Weimar eingeladen, um dort die Nationaltheateridee umzusetzen. Erst als sich diese Pläne im April 1904 zerschlugen, ging sie schließlich nach Düsseldorf. Man liegt nicht falsch, ihren Entschluss, mit Lindemann ein eigenes Reformtheater zu gründen und sich vom pulsieren-

19 Vgl. zu diesen und folgenden biografischen Hintergründen Liese, *Louise Dumont*, 1971, S. 113, S. 121 ff; Loup *Das festliche Haus*, 1955; Lohss, *Klassisches Pathos*, Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch*.

20 Stanislawski sah Dumont und Barnay am 19. Dezember 1896. Liese, *Louise Dumont*, 1971, S. 158.

21 Louise Dumont und Emmy Rotth, *Für zwei in einem Topf. Küchenphilosophie- und praxis in sechs Gängen von Emmy Rotth und Louise Dumont-Lindemann* [1912] (neu hg. von Michael Matzigkeit), Düsseldorf: Droste 2003.

den und auch lukrativen Theatergeschäft in Berlin zurückzuziehen, als Wende in ihrem Leben zu bezeichnen. Ein Wendepunkt, der sich so im pädagogischen Engagement eines Ernst Possart nicht abzeichnete. Denn während diesem der Professorentitel als weitere und folgerichtige gesellschaftliche Auszeichnung gelten konnte, so stand und fiel das Engagement der Dumont in Düsseldorf mit ihrem persönlichen Einsatz an Lebensenergie und – nicht ganz unwichtig – Kapital.²² Dabei waren eine Expansion, wie bei Reinhardt, und eine Pension, wie bei Possart, nicht das Ziel, sondern ihre Sichtbarkeit auf einer Passion im Sinne des Leidensweges, den sie zu gehen habe. »[F]ür mich ist alles Zwang – immer gewesen – daran führt kein Schritt auf meinem schmerzlichen Weg jemals vorbei.«²³ So beschrieb sie ihre Mission in einem Brief aus dem Jahre 1915.

Abb. 20: Henry van de Velde mit (v, links n. rechts) Harry Graf Kessler, Felix Hollaender, Ludwig von Hofmann, Edward Gordon Craig vor dem Modell des Nationaltheaters 1903/04.



- 22 Am Vermögen der »Schauspielhaus Düsseldorf GmbH« hatte Dumont eine Mehrheitsbeteiligung, weitere Teile kamen u.a. von der Stadt Düsseldorf und einflussreichen Privatiers der Region. Vgl. »Notarielle Urkunde [zur Gründung der »Schauspielhaus Düsseldorf« GmbH] Reg. No. 555 pro 1904, zitiert nach Michael Matzigkeit, »Gustav Lindemann – Ein Theatermann im inneren Exil?«, in: Gertrude Cepl-Kaufmann, Winfried Hartkopf und Winfried Meiszius (Hg.), *Bilanz Düsseldorf* 45, Düsseldorf: Grupello 1992, S. 131–144, S. 143, Anm. 11.
- 23 Louise Dumont an Prof. Klihmt, 29. Juni 1910 mit Briefkopf aus Osterode. Nachlass Helmut Grosse, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, o. Nr.

Louise Dumont entspricht mit dieser Geste, mit welcher sie ihr pädagogisches Engagement für die nächste Generation als Opfergang inszenierte, ganz jenem Geist einer idealistisch-gesellschaftlichen Reform, der sich etwa im Weimar im Umkreis von Harry Graf Kessler und Henry van de Velde entfaltete. Letzter beteiligte sich an Dumonts Plänen mit Entwürfen und Plänen für einen Theaterbau. Hier kursierten auch Craigs weitreichende Ideen einer Theaterreform, die schließlich in der Gründung einer eigenen Schule in Florenz 1911 mündeten. Die Gründung einer spezifischen Reformschule kombiniert mit einem Theater lag also in der Luft und stellte nicht allein eine biografische Wende Dumonts dar. Ein Foto aus dem Jahre 1904 ist überliefert, auf dem von links Harry Graf Kessler (mit dem Rücken zugewandt), der Dramaturg Felix Hollaender (1867–1931), der Dichter Ludwig von Hofmann (1861–1945, stehend), Edward Gordon Craig und Henry van de Velde um ein Modell eines solchen Reformtheaters gruppiert zu sehen sind.²⁴ Es könnte sich um ein Modell eines jener vier Entwürfe handeln, die van de Velde bis April 1904 für Dumonts Weimarer Musterbühne fertigte.

Es ist nicht überliefert, inwiefern es etwa zwischen Craig, van de Velde, Hollaender, Hofmann, Kessler, Dumont und Lindemann direkt zu einem Ideenaustausch kam, der sich schließlich im Konzept der *Theaterakademie* und ihres Ausbildungsprogramms niederschlug. Aber wenn man sich die Posen dieser Akteure der Reform vergegenwärtigt, die sich hier um einen Theaterentwurf gruppierten, und wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Präsentation dieses Modells offensichtlich das zentrale Bildsujet und der Anlass für diesen Fototermin war, so bekommt man ungefähr eine Ahnung, welche hohe Erwartung in dieser Zeit auf die Einrichtung eines Nationaltheaters mit Bildungsprogramm projiziert wurde. Van de Velde, der für eine künstlerische und stilvolle Erneuerung der Architektur und des Kunsthandwerkes eintrat und diese Künste auf die Ebene der freien Künste erheben wollte – wie sein Engagement gegen Muthesius während seiner Tätigkeit im Deutschen Werkbund ab 1907 sich verstehen ließ – bezog damit just die Position einer vergeistigten Kunstreform, wie sie Dumont und Lindemann mit ihrem Theater anvisierten. Müßig hier über direkte Einflüsse zu spekulieren, ebenso wie über den direkten Einfluss in Kunstfragen durch die langjährigen Briefwechsel von Louise Dumont mit Martin Buber und der Familie Worringer. Einen gemeinsamen Lebensstil sowie eine gemeinsame Wahrnehmung, insbesondere ästhetischer Phänomene, kann hingegen als diskursive Einflussgröße angenommen werden. Vergegenwärtigt man sich zudem, mit welchem Gestaltungswillen sich etwa Kessler, Bahr oder Osthaus ihre großbürgerlichen Lebensräume von namhaften Architekten wie Olbrich und van de Velde haben einrichten lassen und stellt sich nun die entsprechenden Empfänge, Lesungen und Konzerte vor, die in diesen repräsentativen Räumen stattfanden, so muss der Einfluss umso schwerer wiegen, gerade weil er – wie in der Stickereivorlage van de Veldes für das Reformkleid anschaulich wurde – quasi am Saum des bewegt schwingenden Gewande alle Lebensbereiche und den habituellen Stil dieser großbürgerlichen Zirkel durchdrang und mit den geschwungenen Treppengeländern und Tapetendesign eine ornamentale Gesamtschau anregte. Am Theater in Düsseldorf wurde diesem Einfluss eines Lebens-

24 Vgl. zur architekturgeschichtlichen Einordnung die erhellenden Passagen in Klaus Jürgen Sembach und Birgit Schulte (Hg.), *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln: Wienand 1992, S. 341–347.

und Denkstils dann eigens eine institutionalisierte Form gegeben, die man den ›geistigen Beirat‹ nannte. Und dieser Zirkel verfehlte seine Wirkung nicht, wenn er etwa in einem Presseartikel anlässlich der Premiere von *Kaiser und Galiläer* (1924) gleichsam beschworen wird:

So schuf sich das Schauspielhaus gewissermaßen ein Kontrollorgan in einer Freiheit von Männern, die mit eigentlichem Theaterbetrieb nichts zu tun haben: Worringers blutvolles Verwachsensein mit bildender Kunst, des Helianth-Dichters Schaeffer rhythmische Wortschwingung und Martin Bubers ethische Gewissheit dürften für guten Weg gute Weiser sein und aus Spielplan und Kunstkörper unwürdiges verweisen.²⁵

Gegen diesen indirekten Einfluss über den Lebensstil müssen biografische Einflüsse in der Betrachtung zurückstehen. Dass also Dumont theosophische und anthroposophische Literatur las oder Astrologie betrieb, dass sie bei Paul Zillmann, Herausgeber der *Neuen Metaphysischen Rundschau. Monatsschrift für philosophische, psychologische und okkulte Forschung in Wissenschaft, Kunst und Religion* anfragen ließ, wie man in einer Inszenierung das Symbol eines Pentagramms nutzt²⁶, kann ähnlich wie der Vitalismus bei Stebbins oder Duncan, der Evolutionismus bei Key und Warburg als Zeitströmung aufgefasst werden. Gleiches gilt für Gustav Lindemann, der in detailliert skizzierten Plänen einen Bienenstaat als didaktisches Schauobjekt plante und von dem eine dazu passende Fantasie eines Naturliebhabers überliefert ist, in der er sich einmal als ›Bahnwärter‹ sieht, der den rasenden Zug der Entwicklung freundlich grüßend passieren lässt, um danach wieder seine Ruhe zu genießen.²⁷

Eine Diskursanalyse muss vielmehr über die Biografie hinaus sinnvolle Einheiten wählen, die einen Wissenstransfer beleuchten können. Das wäre hier die Relation zwischen Dumont und ihren Schülerinnen, die in etwa jener Relation von Zentrum und Peripherie gleicht, wie sie Bahr in seinem Entwurf einer Schule für die Künstlerkolonie etablierte. Dumont war vor dem Hintergrund der Ideenzirkulation in der Düsseldorfer Institution ›Schule‹ und ›Theater‹ tatsächlich ein ›Centralphänomen‹, insofern dieser Platz eine notwendige Schlussfolgerung des energetischen Diskurses ist. Es ist wichtig, Dumont in dieser Weise als diskursiven Akteur zu bestimmen. Denn auf der Suche nach Quellen für einen Wissensverkehr wird man zunächst einmal mit einem sehr eigenen

25 »Die Wiedereröffnung des *Düsseldorfer Schauspielhauses*. Ibsens *Kaiser und Galiläer*. 1. Teil Cäsars Abfall«, in: *Düsseldorfer Tageblatt*, 29. September 1924.

26 Brief von Paul Zillmann an Louise Dumont vom 22. Oktober 1922. »Die Beschwörung des Maximus würde ich nicht allzu umfangreich gestalten. [...] Sie können, wenn es die Zeit zulässt, das kleinere Ritual des Pentagrammes ausführen lassen. Also: Berühren der Stirne mit beiden Händen, Berühren der Brust, Berühren der rechten Schulter mit der linken Hand, der Linken mit der rechten wiederum Vereinigung der Hände auf der Brust. Dann Ergreifen des Stabes, wenden gegen Osten und Schlagen des Pentagrammes wie angegeben, dann gegen Süden, dann gegen Westen, dann gegen Norden jedes Mal Schlagen des Pentagrammes, dann Kreuzen der Arme mit dem Stabe auf der Brust.« TMD, 17462.

27 Vgl. hierzu Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch*, 1990, S. 90, Fn. 5; vgl. zu Lindemann der Bericht in Salika Viertel, *Das unbelehrbare Herz. Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*, Hamburg, Düsseldorf: Claassen 1970, S. 189.

Schreibstil konfrontiert, der sich vor allem um Louise Dumont entfaltet und der denjenigen ratlos zurücklassen kann, der nach verlässlichen Erkenntnissen oder einem historischen Stand des Wissens forschend diese Dokumente liest. So schreibt Michael Matzigkeit zur besonderen Qualität des Dumont-Lindemann-Archivs.

[Die Schriftstücke] sind vielfach zunächst Ausdruck einer großen Hoffnung auf Seiten der Neuankömmlinge wie bei der Bühnenleitung. Später verweisen die auffindbaren Dissonanzen auf die Spannungen, den Vertrauensschwund und letztlich mit dem Scheitern auf die Trennung nach einer mehr oder weniger produktiven Phase.²⁸

Abb. 21: Louise Dumont am Schreibtisch, 1903.



Man stößt also unweigerlich auf Relationen, die sich eindeutig in einer psychologischen Deutung lesen lassen, und ein bestimmtes Portrait der Theaterleiterin und ihrer Wirkmächtigkeit nahelegen. So heißt es in einem Schreiben Dumonts an den Dramaturgen Hans Franck:

Lieber Johannes Franck,
Für manches – aus Gemeinsamkeit strömende, das im Augenblick zu tragen ist – ist meine arme Seele zu müde geworden – so beugt mich auch diese – weit über Gebühr. Der Angeklagte, den manches treffen wird – dem vieles helfen kann, müsste wohl selbst Gelegenheit zur Verteidigung haben, er verneint sich oft – wird oft ungeschont verneint – er irrt – er trifft – er will das echte, das recht oft Egoismus hemmt – wer

28 Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch*, 1990, S. 88.

weiß es nicht. Aber, er ist Mensch und Künstler – das sagt Alles und erliegt der Tragik – nicht allein in Stille und Einsamkeit schaffen zu können. (Vielleicht der schwerste Künstlerschmerz!).²⁹

Man könnte nach diesen Zeilen einer vielleicht produktionsbedingt affektiv aufgeladenen Kommunikation abbrechen, könnte die Art, wie hier der Dramaturg in den Bann einer Selbstinszenierung als ›arme Seele‹ zur Aufgabe seiner künstlerischen Position bewegt werden sollte, als höfische Attitüde des aristokratischen Herrschaftsstils im Theater abtun.

Jedoch geht es hier nicht um die Analyse einer direktionalen Macht im Theaterbetrieb, noch geht es um das Gesetz des Theaters und dessen (Staats-)Verfassung, wie es beispielsweise Jörg Wiesel in seiner Studie *Zwischen König und Konstitution*³⁰ untersucht. Es geht vielmehr um eine Politik der Bilder und ein solches Bild wurde von Hans Franck in seinen Erinnerungen an seine Zeit als Dramaturg in Düsseldorf überliefert.

Außer Louise Dumont, ihrem Gatten Gustav Lindemann und dem Dramaturgen HF erschienen sämtliche Regisseure, der Bühnenbildner, die Kostümbetreuerin und zwei von der Künstlerschaft gewählte Vertrauensleute der Schauspieler. [...] Louise Dumont nahm jeden Tadel hin, erkannte das angeblich falsch Gemachte als falsch an, lenkte die Aussprache auf das künftig zu Geschehene [...]. Seien Sie überzeugt: Jede Anregung von Ihnen, auch die scheinbar winzigste, wird durch uns und von unserm verehrten Dramaturgen HF sachgemäß geprüft. Vorschläge! [N]ach drei, vier Stunden [war] die Sitzung beendet [...]. Alle [hatten] sich erhoben, um zu gehen [...]. Hans Franck blieb. Sobald alle andern gegangen waren [...], erklärte Louise Dumont ihrem Dramaturgen: ›So! Was wir nicht spielen werden, wissen wir jetzt. Welches Stück schlagen Sie, mein Lieber, als nächstes vor?‹ HF nannte in solchen Augenblicken stets eine Dichtung, deren Gespieltwerden ihm seit längerem schon am Herzen lag. Louise Dumont war begeistert. Gustav Lindemann machte Einwendungen. Aber seine Frau überrannte ihn.³¹

Entscheidend ist hier die affektive Wendung gegen Ende: Dumont setzt sich aus ›Begeisterung‹ über Widerstände und andere Meinungen hinweg. Deren Entfaltung ist in dreifacher Weise legitimiert: Als international bekannte Künstlerin verfügt sie über ein Image und eine Reputation, die über die ihrer Mitarbeiter hinausgehen. Als Geldgeberin besaß sie eine materiell legitimierte Entscheidungsmacht. Vor allem aber konnte sie im Sinne der Lebensreform eines wohl in die Waagschale legen: Sie lebte als Schauspielerin und Künstlerin eine Vorbildrolle. Dieses Vorbild darf dabei nicht auf die Bildproduktion

29 TMD, 4205, Mappe Korrespondenz Louise Dumont an Hans Franck o. D. und Ort. Die genauen Umstände der Inszenierung sind nicht näher zu ermitteln. Vielleicht ging es um die beiden Inszenierungen *Herzog Friedrichs Heimkehr*, 30. Dezember 1912 oder *Die Schlacht bei Worringen*, UA. 6. Oktober 1914, die von Franck selbst stammten und in denen die im Brief erwähnten Gertrud Klihm und Knut Ström involviert waren.

30 Wiesel, *Zwischen König und Konstitution*, 2001.

31 Hans Franck, *Ein Dichterleben in 111 Anekdoten*, Stuttgart: Kreuz 1961, S. 233. Prägnanter noch schreibt Salka Viertel »Nach außen hin hatte Gustav Autorität, und Luise akzeptierte seine Entscheidungen – die sie beeinflusst hatte.« Viertel, *Das unbelehrbare Herz*, 1970, S. 189.

beschränkt werden, mit der Louise Dumont, wie viele Schauspielerinnen und Schauspieler seit Mitte des 19. Jahrhunderts, mittels Rollenporträts ihren Bekanntheitsgrad und Marktwert zu steigern versuchte.³² Vielmehr speiste sich diese Vorbildrolle zumindest in den Anfangsjahren aus einer kontinuierlichen Übertragung von Energien, mit denen Dumont und ihr personales Umfeld in einen Austausch traten und sich aneinanderbanden. Dieser Austausch war ganz im Sinne des antiken Bildungsbegriffs eine Produktion an sich, die sich gerade nicht auf ein gesellschaftlich sinnvolles Tauschverhältnis reduzieren ließ, oder gar einseitig auf einen ›Menschenverbrauch‹ reduzierte, wie Julius Bab einmal kritisch anmerkte. Wenn man den Begriff des Vorbildes derart moralisch oder ethisch interpretiert, so entspricht das lediglich dem Anspruch auf die Realisierung individueller Wesensmöglichkeiten. Im Sinne Brumliks jedoch verfehlte diese Ethik ihre Subjekte in der Phase der Lebensreform. Dumont wie auch Key zielten auf Höheres, auf die Perfektionierung der Gattung. Man muss sich diese Vorbildrolle also eher im Sinne des *modèle idéal* vorstellen als Referenzpunkt einer Überbietung, die weder Dumont noch ihre Schülerinnen eigentlich je erreichen konnten.

Zudem wäre die ethisch-moralische Interpretation der Vorbildrolle unterkomplex. Denn Louise Dumont verfügte durchaus über argumentative Stärke, ihre Begeisterung lässt sich nicht auf der Ebene eines Instinktwesens anordnen. Das bezeugen viele Einschätzungen, in denen sie sich über die Qualität ihrer Schülerinnen und Schüler sowie der Lehrerkollegen ausließ. So schrieb sie etwa über Karl Michel, einen Schauspieler und Sprachlehrer, der mit einem fotografischen Handbuch und einigen medizinischen Veröffentlichungen zu Stimmdiagnostik und Therapie Aufmerksamkeit erregte: »Dr. Michel« als Lehrer zu brauchen und gewisse Dialektrollen – ein armer Idealist!³³ Von Michels Einsatz der Fotografie zur Unterweisung im Mienenspiel hielt sie also deshalb wenig, da sie den Idealismus einer möglichen Typologie der Mimik erkannte. Über Rutz und seine Stimmlehre, mit der Paul Helwig Louise Dumont im Juli 1925 persönlich bekannt machen möchte, zeigte sie sich ebenfalls skeptisch.³⁴ Gerade also die Sichtbarkeiten, die in der Ausdrucksästhetik kursierten, waren der Dumont bekannt und wurden zugleich von ihr kritisch gewürdigt. Dabei handelte es sich jedoch nicht um den anti-

32 Von Dumont existieren eine große Anzahl von Rollenportraits, die sie im Verlaufe ihre Karriere hat anfertigen lassen u.a. in Reichenberg, Wien (Foto Szekely), Stuttgart (Andersen Klemm), Moskau, St. Petersburg, Berlin (Becker Maass/Fechner/Hoeffler, Von Duehren), Düsseldorf (Lantin). Das Posieren im Fotostudio kann also als kostspielige und aufwändige Marketingstrategie der Dumont verstanden werden, welche sie auch nach ihrem Bruch mit dem Geschäftstheater weiter fortführte. Der Bildbestand ist einsehbar im Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Für Einsichten in die Sammlung und die Angaben zu den Fotostudios, welche Dumont konsultierte, danke ich Michael Matzigkeit.

33 Brües und Lindemann, *Lebensfeiertag*, 1948, S. 70.

34 Paul Helwig bat Dumont, einen Termin zu einer Probestunde bei Rutz wahrzunehmen. Antworten von Dumont sind nicht vorhanden oder überliefert. Helwig, der offensichtlich das Desinteresse der Dumont an Systemen der Ausbildung spürte, schwenkte auf Dumonts Meinung um und setzte in seinem Bericht von einer Rutz-Stunde vom 25. Juli 1925 folglich den Begriff System in «, bzw. markierte es deutlich als nicht »künstlerisch«, obwohl er an einer Rekrutierung aus handwerklichen Gründen weiterhin Interesse zeigte. TMD, 4697, Briefwechsel Paul Helwig – Schauspielhaus Düsseldorf vom 18. Juli 1925, 20. Juli 1925, 25. Juli 1925 und 16. August 1925.

intellektuellen Impuls einer Praktikerin gegenüber theoretischen und systemischen Ansätzen wie wiederum die noch ausführlich zu diskutierenden Ausführungen zur Integration der Rhythmischen Gymnastik in das Programm der Schule zeigen.³⁵

7.3 Unterricht bei Dumont als Bildszenario

Der Unterricht bei Dumont war entsprechend der Energetik der Reformbewegungen um 1900 als Transport von Energie zu verstehen. Dieser affektive Aspekt der Ausbildung durchzieht die uns erhaltenen Dokumente. Er zeigte sich in der Vorgeschichte von Dumont ebenso wie er die Metaphorik des Düsseldorfer Ausbildungsprogramms prägte. Ein Ankündigungstext für die Schule setzte diesen Ton:

In der Erkenntnis, dass die Entwicklung des Dramas der Schauspielkunst heute ganz verschiedenartige und einander scheinbar ausschließende Aufgaben stellt, hat die Leitung der ›Düsseldorfer Theater-Akademie‹ als Lehrkräfte die namhaftesten Vertreter der alten rednerischen Meisterschule berufen und die der modernen realistisch-psychologischen. Es soll in dem Schüler zunächst das Gefühl und Bewusstsein des Stils für seine Aufgabe geweckt werden, dass er jeden Dichter in seiner Art auffassen und darstellen lernt; aber darüber hinaus sollen die Wege gezeigt werden, wie eine Verschmelzung der Gegensätze zu einer höheren Einheit möglich ist, entsprechend der Art der neusten dichterischen Produktion.

Es ist naturgemäß, dass dabei ein Hauptgewicht auf die Besserung der zur Zeit unter dem Einfluss des Naturalismus vernachlässigten Rede gelegt wird. Neben der Pflege der Rhetorik aber wird die ›Düsseldorfer Theater-Akademie‹ auch die Errungenschaften der Regiekunst, Ästhetik, Literatur, Kunstgeschichte, sowie dramaturgische Fragen zum Gegenstand pädagogischer Tätigkeit machen. Denn sie will nicht nur gute Sprecher und Redner, sondern auch wahre und echte Menschendarsteller heranbilden. Und dazu bedarf es nicht nur rhetorischer Kunstfertigkeiten, sondern auch einer vollen künstlerischen Erziehung und Durchbildung.³⁶

35 Solche Abgrenzungen zur Theorie wurden von Dumont in diplomatischer Weise genutzt, jedoch nicht eigentlich vertreten. So schrieb sie etwa der Lehrerin für Kunstgeschichte und Philosophie Erna Schiefenbusch (1905–1944), die mit ihrem Kurs »Psychologie der Weltanschauungen« den Schülern »allerlei aus psychologischer Selbstbeobachtung gewonnene Ausreden« zur Minderung ihrer Mitarbeit im Unterricht an die Hand gegeben habe, die beschwichtigenden Worte: »Alles, was Sie sagen ist richtig, aber die jungen Menschen wollen vor allem spielen und glauben Sie mir, dass der Unterschied von echt und unecht, wenn das Interesse für eine Rolle da ist, den jungen Menschen vollständig gleichgültig bleibt. Das muss wahrscheinlich so sein.« TMS, 6379, Brief vom 7. Februar 1932 Louise Dumont an Erna Schiefenbusch. Sie verzichtete damit deutlich darauf, sich gegen die von Schiefenbusch im Schreiben vom 4. Februar 1932 vorgebrachte theoretische Begründung des Lehrstoffes als Praktikerin in Stellung zu bringen, sondern agierte pragmatisch mit dem Hinweis auf das Lehrverhalten und das Lehrpensum einer Schauspielerschule.

36 *Katalog der Theater-Akademie* (Hg. von der Intendanz des Schauspielhauses), Düsseldorf: o.V. Oktober 1905.

Mit diesem Text wandte sich das noch junge pädagogische Institut 1905 erstmals an die Öffentlichkeit. Was die sechs Lehrerinnen und Lehrer, Josef Lewinsky, Louise Dumont, Olga Lewinsky (1853–1935), Gustav Beaurepaire, Paul Ernst und Herbert Eulenberg, wie sie in Reihenfolge genannt werden, ihren zukünftigen Schülerinnen und Schülern hier mitteilten, war nicht weniger als ein Versprechen auf Erneuerung. Eine Erneuerung, die in der Durcharbeitung der Rhetorik zu geschehen hatte und die sich zu einer höheren Sphäre aufschwingen mochte, die noch gar nicht zu benennen war. Nur aus ihrem Gegenteil wurde sie kenntlich, in der deutlichen Abkehr von einem Naturalismus, welcher die Rede vernachlässigte.

Was aber hatte man sich unter der Vision einer »Verschmelzung der Gegensätze zu einer höheren Einheit« konkret vorzustellen? Das Lehrprogramm der *Theaterakademie*, wie es 1909 ausführlich dargestellt wurde, folgte in etwa dem von Bahr skizzierten Curriculum – sieht man einmal von informellen Vorsprechen und dem Aspekt der Improvisation ab.³⁷ Man wird also über das Curriculum nur ansatzweise darüber Auskunft erhalten können, wie das Wissen der sich um Dumont versammelnden Lehrer und Lehrerinnen sowie deren ästhetische und weltanschauliche Auffassungen die Ausbildung tatsächlich beeinflussten. Um hier weiterzukommen, kann es hilfreich sein, die bildrhetorische Übertragungsbewegung – wie im Kap. 1.4 und 6 dargestellt – genauer als Verhältnis von Vorbild und Abbild zu betrachten.

Dabei ist zunächst davon auszugehen, dass jenes Ideal der Verschmelzung ganz energetisch (und nicht als logische Aufhebung von Widersprüchen in Sinne Hegels), nämlich als intensiver Austausch und gegenseitige Bindungskraft zu verstehen war, welche man in der Rolle der Schüler und Lehrer in dieser Ausbildung erfuhr. Die Metapher der Verschmelzung kann dabei noch als ein Allgemeinplatz betrachtet werden, mit der ein ums andere Mal die Polaritäten von Subjekt und Rollen miteinander in Beziehung gebracht wurden. Die Metapher der Erhöhung hingegen gab dieser Verschmelzung ein zusätzliches Momentum, sie wies den Weg in Richtung einer – vereinfacht gesagt – kunstreligiösen Erlösung.

Das Bildszenario, das sich in diesem Text und besonders im pädagogischen Wirken Dumonts entfaltete, funktionierte dabei auf zwei divergenten Ebenen, von Schülerinnen und Schülern zu den Lehrern, vor allem zu Dumont und umgekehrt. Es handelte sich zum einen um das Vorbild, welches ein jeweiliger Lehrer im Bildungsprozess für den jeweiligen Schüler oder die Schülerin darstellt. Zum anderen ging es um ein Urbild, welches am zu schulenden Körper in Form einer neuen, blühenden Schauspielergeneration erscheinen soll. Dies lässt sich als asymmetrische Zirkulation visueller Energien auffasst werden.

37 So deutete der »Bericht zur Gestaltung der Akademie-Stunden« von Paul Henkels »skizzenhafte Stellungen« an Stelle von fertigen Rollen als Studienziel an: »Ich beschränkte mich meist auf Dialogstellen und versuchte den Schülern sinngemäß sprechen und im Zwiegespräch auf den Gegenüber hören und eingehen zu lehren. [...] Ich war absichtsvoll bemüht, die Aufführung in skizzenhaften Stellungen stehen zu lassen, um die allzu empfänglichen Schüler nicht von vornherein in einer aufgezwungenen Auffassung erstarren zu lassen.« Paul Henkels an Gustav Lindemann, o. D., TMD 4724, vgl. zum Curriculum den Bericht von Ernst Leopold Stahl in den *Masken*, 1909/10, S. 15–21.

Eine Schülerin oder ein Schüler sah also zunächst in einer Lehrerin wie der Dumont ein Vorbild. Sie oder er sah es tatsächlich je (geschlechts-)spezifisch in doppelter Hinsicht: in ihrem Auftritt als Pädagogin und zugleich in ihrem Auftreten in den bekannten Rollen, vor allem in den Dramen Henrik Ibsens, in denen Dumont einen ganz eigenen Sprachstil pflegte. Wie sehr dieses Vorbild präsent war, bezeugt eine Rezension der ersten Schüleraufführung der *Theaterakademie*. Dort hieß es über die Darbietung der Schüler: »Naturgemäß waren die Schüler die Resonanz ihrer Lehrkräfte, und man glaubte manchmal, das Organ von Luise Dumont zu hören an Stelle der wirklichen Akteure.«³⁸

Abb. 22: Louise Dumont als Lady Macbeth, 1906



Der Rezensent bediente sich hier der Idee der Schwingungsresonanz. Sie ist in der Musiktheorie und in der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts, etwa in den Begriffen der Sympathie und der Sensibilität, auch für die Darstellung von Affekten üblich. Im Kontext dieser Aufführung führte sie jedoch zu einer komischen Verzerrung, wenn von einer naturgemäßen Übertragung eines stimmlichen Timbres der Dumont, also von einer höchst personalisierten ausdrucksästhetischen Größe angenommen wurde, dass

38 Rezension vom 28. Juni 1915 in der *Düsseldorfer Zeitung* zur ersten Aufführung der *Hochschule für Bühnenkunst* vom 26. Juni 1915; ähnlich ist auch von einer Manier die Rede, von der gerade die Schülerinnen »entweder noch oder schon befangen« seien. Rezension *Kölnische Zeitung*, 2. Juli 1915.

sie sich auf die Schülerschaft übertrug. Wenn also der Rezensent die Dumont hörte, dann war das nur mehr ein Beweis für Dumonts Vorbildfunktion, die hier auch noch den Rezensenten ergriff. Ein Beweis für eine mimetische Übertragung von Vorbild auf Abbild kann man an der Hörerfahrung des Rezensenten hingegen gerade nicht festmachen – zumindest nicht an jener möglichen Hörerfahrung, die dieser Schülerabend bieten konnte. Denn die Dumont spielte bekanntlich an jenem Abend keine ihrer dramatischen Rollen!

Lernende konnten also Dumonts zweifelsfrei vorhandener künstlerischer Gestaltungskraft, ihrer Fähigkeit, sogar »in Volkshochschulkursen an gänzlich ungeübten Adepten in kurzer Zeit [...] schöne Erfolge«³⁹ zu erzielen, vertrauen und sich aus diesem Angebot ein *modèle idéal* für die Gestaltung der eigenen Rollen konstruieren. Ganz im Sinne der von Diderot beschriebenen Übersteigerung affektiver Zustände, für die ein Ideal als Modell konzipiert wird, ging es dabei nicht um eine Kopie, sondern um einen unabgeschlossenen Probenprozess, um das Versuchen und Verwerfen von Ergebnissen im Prozess der Rollenstudien. Die einzelnen Regeln, welche die Körperhaltung, die Atmung, den Stimmeneinsatz, die Artikulation, die Deklamation, die Bewegung im Raum etc. vorschreiben und die in der Arbeit in Düsseldorf größtenteils wohl implizit über die literarischen Vorlagen und ihre Tradition vermittelt wurden, bekommen über das *modèle idéal* ihren energetischen Spielraum. Dieser Spielraum bestimmt das »noch nicht« und das »nicht mehr«, die Über- und Unterbietung der Rolle.

Ein Ideal an sich aber war nichts anderes als ein »vollkommenes Urbild, Vorbild, Wesen«⁴⁰ und keine Idee, welche eine Regel vorschreibt. Ideen waren nur die Schriftzeichen eines Dichters, die so und nicht anders zu sprechen waren, ein Ideal hingegen zielte auf den Stimmkörper ab, der sich dabei bildete oder bilden sollte. Das Ideal war also ein funktionaler Begriff, d.h. er ermöglichte es, sich im Prozess der Darstellung zu orientieren, gerade weil dieser Prozess nicht einfach an ein Ende gelangte. Im Rekurs auf die antiken Ideen der Bildung als »Schöpfung von etwas« kann man also für die Schauspiel-ausbildung aus der Warte der Schüler von einer Übertragung visueller Energien sprechen, die über ein Vorbild in Gang gesetzt wurde. Einige Briefe von Frauen an Dumont legten davon ein eindrucksvolles Zeugnis ab, indem sie von der Strahlkraft Dumonts berichteten. Sie seien hier – ob ihrer Länge und ihres Duktus der Selbstentblößung vor dem Vorbild – ausführlich zitiert:

Verehrte Frau Dumont! Verzeihen Sie, wenn ich endlich nach langjährigen Überlegungen so kühn bin, an Sie zu schreiben. Auch jetzt geschieht es noch im Moment des größten Verlangens zu leben in und für die Kunst. Dieses heiße Verlangen immer unterdrückend, finde ich doch jetzt den Mut, die große, vielleicht unverschämte Bitte an Sie zu richten. Nehmen Sie sich meiner an. Ermöglichen Sie mir, ein Mitglied des Schauspiels sein zu können. Es ist dieses nicht der eitle Wunsch eines übermütigen Kindes, sondern ehrliches Verlangen einer Seele, welche sich nach großer geistiger Arbeit sehnt und sich ihr ganz hingeben kann. In meinen schattenreichen, sich in allen Farbentönen widerspiegelnden Leben habe ich erlebt, was ich auf der Bühne wieder

39 Ebd.

40 Franz-Peter Burkard und Peter Precht (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 245ff.

finde und namentlich Sie, gnädige Frau, mit ihrer großen, überzeugenden Kunst waren der Spiegel meiner armen Seele. So scheint es mir selbstverständlich, dass ich mich mit dem Wunsche, Schauspielerin zu sein wie Sie auch an Sie wende. Oh, lassen Sie mich ihre Jüngerin sein! Durch eisernen Fleiß will ich Ihnen danken und gern dienen. Hier im Hause bin ich zu einem Kinde engagiert, auf welches ich erzieherisch einwirken soll. Meine ohnehin schwierige Aufgabe wird mir dadurch, dass die Autoritäten Mutter, Großmutter erzieherisch zu Seite stehen, erschwert. [...] Man geht zu Grunde unter solchen Verhältnissen! Natürlich wird man hart und verbissen aber der Gedanke an alles Ideale und Reine, wie es unsere Dichter uns gaben, lässt mich weich sein wie ein Kind, lässt alle finsternen Gedanken und Zweifel verschwinden. Geben Sie mir Gelegenheit in dieser Welt der Ideale leben zu können. Bitte weisen Sie mich nicht zurück, gnädige Frau. Mit höchster Hochachtung und Verehrung. Louise Becker.⁴¹

Göttingen, 23.9.1906. Hochverehrte Frau, ein seltsamer Gedanke von mir – für Sie aber vielleicht ein alltägliches Vorkommnis – lässt mich diese Zeilen für Sie beginnen, denen ich die Bitte voran setze, über die nun folgenden Ausführungen nicht ungehalten zu sein. Den Zweck dieses Briefes möchte ich mir gerne voraus zu sagen gestatten, dass ich mich nämlich dem schauspielerischen Studium, nach Regelung gewisser Verhältnisse, zuzuwenden gedenke. [...] Mit 26 Jahren ging ich [...], nachdem ich viele Städte und Menschen kennengelernt hatte, eine leider für mich sehr unglücklich werdende Ehe ein [...]. Ein weiteres Zusammenleben ist schlechterdings unmöglich, weshalb ich meinen Fall vor wenigen Tagen abermals einem Rechtsanwalt übergab, der mir die Aussicht einer erreichbaren Trennung bzw. Scheidung stellt. Nun steht die Zukunft vor mir. Eine Zukunft, vor der ich eine wahnsinnige Angst bekomme, wenn ich daran denke, dass sich mein Leben innerhalb zwei enger Strecken abspielen wird, ohne Ziel, denn die Beziehung meines einzigen Kindes wird mein Leben nicht ausfüllen. Und wieder zurück in den ungeliebten Beruf, in das Geschäftsleben, Preis gegeben den Launen reicher und oft so dummer Frauen, auch davor graut mir. Es war mir ja gewiss immer möglich meiner Stellung ein wenig über zu sein, mich mit den gegebenen Verhältnissen abzufinden, ja recht häufig betrachtete ich meine Rolle schauspielerisch, so dass ich mir manchmal drin gefiel. Das Geschäft, besonders das Fach der Damenmode, ist da, wenn man hinter den Vorhang schaut, nichts als eine große Komödie. Man wird auch Menschenkenner dabei. [...] Niemals bin ich zufrieden, wenn ich nicht ganzes leisten kann, aber als zweitklassig betrachtet werde. Da bricht die ganze Leidenschaftlichkeit meines sonst so stillen Wesens hervor und der Kampf beginnt. Vielleicht liegt hierin das stärkste schauspielerische Moment bei mir. Drum haben mir auch von je her die Ibsenschen Frauengestalten, die sich frei machen konnten von Lüge und Zwang, die von einem unbestechlichen Druck und schrankenlosen Ehrgeiz beseelt sind, am besten gefallen. Ich will Ihnen sagen, welche Typen mich anziehen von den Sachen, die ich durchs Lesen am besten kenne. Es ist die Figur der Frau Alvig, der Elida, der Laura Wessels und der Rebecca in Rosmersholm. Darin habe ich Sie spielen sehen, gnädige Frau, es war einer der schönsten Theaterabende der Saison, der Glänzenste. Ob ich all diese Sachen spielen könnte, das weiß ich nicht, aber ich möchte es und ich erkenne die ungeheure Kühnheit dieser Idee wohl an. Ich würde ja gewiss nicht an eine Verwirklichung meines Wunsches in so späten Jahren denken,

41 Louise Becker and Louise Dumont, Brüssel, 9. September 1909, TMD, 8149. Louise Becker wurde nicht zur Ausbildung angenommen, wohl aber ist auf dem Brief vermerkt: »beantworten«.

wenn ich nicht die direkte Überzeugung hätte, dass ich heute noch die ganze Impulsivität eines sich jung fühlenden Weibes besäße. Keineswegs entnervt und entwürdigt durch das eheliche Elend. Im Gegenteil: Ich will leben, um Beweis zu liefern, dass die eisige Kälte meines Gatten mich nicht vernichten konnte. Ich werde etwas leisten, weil er nie an mich geglaubt hat, um meine ganze Verachtung dadurch zu zeigen. [...] Jedenfalls aber möchte ich die dringende Bitte an Sie stellen, mir Rat oder Urteil zu Teil werden zu lassen. Ich habe mich charakterisiert, so gut ich mich kenne. [...].⁴²

Diese Schreiben unterscheiden sich in der Ansprache deutlich von den sonst üblichen Respektsbezeugungen und der Darlegung offensichtlicher Probleme, für die Berufswahl finanzielle Unterstützung oder elterliche Akzeptanz zu gewinnen.⁴³

Der Eindruck, dass es sich um eine energetische Übertragung handelte, ist nur zu deutlich. Denn für die Frauen, die sich hier in eine Ausbildung hineindachten, verschmolz die Rolle der Dumont als Lehrerin mit ihren Darstellungen ibsenscher Leidensfiguren. »Darin habe ich Sie spielen sehen, gnädige Frau, es war einer der schönsten Theaterabende der Saison, der Glänzenste.« Der Satz im letzten Brief sticht deshalb so hervor, da er die Ich-Zentrierung unterbricht, den Fluss der Selbstentblößung, an dem man als Leser Teil hat, für einen winzigen Moment suspendiert. In noch drastischerer Weise liest sich der Tenor der Offenbarung im ersten Brief: »Oh, lassen Sie mich ihre Jüngerin sein!«

Dabei handelte es sich jedoch keineswegs um eine naive Weltsicht, von der die Frauen in ihrem Anliegen ausgingen. Zwar wussten sie wenig über den Theaterbetrieb, hatten aber notwendig ein verklärtes Bild von Kunst und Dichtung. Das teilten sie mit vielen anderen talentierten Schauspielaspirantinnen. Signifikant ist jedoch, dass beide Anfragen dezidiert vor einem pädagogischen Szenario aus formuliert waren und dieses auch thematisierten: die Tätigkeit als Kindermädchen im ersten Brief, die Rolle der Mutter im zweiten Brief. Beide Frauen suchten zudem eine berufliche Veränderung, konnten also realistisch ihre Chancen und Fähigkeiten in professionellen Arbeitsbeziehungen einschätzen.

Diese Briefschreiberinnen sind als Schülerinnen nicht weiter aktenkundig geworden. Aber warum, so fragt man sich, wurden diese Briefe – nicht die einzigen Anfragen in diesem Tenor – überhaupt an die Dumont geschrieben, persönlich adressiert? Warum wurden sie aufgehoben und wahrscheinlich auch persönlich beantwortet? Aus einer pragmatischen, handwerklichen und finanziell kalkulierenden Betrachtung dieses

42 Brief von Mary Herber, Göttingen, 23. September 1906, TMD, 8194.

43 So hieß es etwa im Schreiben von Lucy ter Bourg vom 5. September 1909 »Seit Jahren schon ist mein sehnlichster Wunsch der, zur Bühne zu gehen, aber meine Eltern und die meisten erfahreneren Leute, die von meinen Plänen hören, suchen sie zu zerstören, indem sie mir nur die Gefahren und das Elend eines Schauspielerinnen-Daseins vor Augen führen. Und doch fühle ich, dass nur dieses Los mich glücklich machen kann. Nach dem Ausspruch mehrerer berühmter Leute habe ich Talent. Und so wende ich mich denn auch an Sie mit der inständigen Bitte, mein Talent zu prüfen.« TMD, 8294, eine bereits angenommene Schülerin kann ihr Studium nicht antreten. »[M]eine Mutter [will] von der Theaterfrage nichts mehr hören und erklärte, sie würde die Kosten nicht tragen. Was soll ich nun entgegenen. Ohne ihre Unterstützung bin ich doch machtlos. Alles Bitten war vergebens [...]. Meine Mutter häuft das Geld auf und mein Wunsch bleibt voraussichtlich unerfüllt.« Brief von Ottilie Steinbach, TMD, 8290, Düsseldorf, 16. Januar 1911.

Falls musste man die Erfolgchancen der Adepten für eher gering erachten und Dumont hatte sich in mehreren Schreiben auch klar und unmissverständlich in solchen Situationen geäußert. Hier aber schien eine Überzeugungskraft im Spiel, die Dumonts Vorbild ausgeübt haben musste, eine Mischung aus Idol, weiblichem Rollenmodell, Mutterfigur, möglicherweise. Es war dabei die Länge der Schreiben, die Fülle an persönlichen Details, die Metaphorik der Innerlichkeit, die hier mit ›Wunsch, Leben, Leidenschaft und Seele‹ bemüht wurde, die diese Briefe gar nicht mehr als geschickte Spekulation auf einen Mitleidseffekt erscheinen lassen konnten. Die Schreiben stellten vielmehr in ihrer Maßlosigkeit und ihrer rührenden Hilflosigkeit genau jene affektive Reaktion dar, welche die Schülerinnen angesichts des großen Vorbilds ergriff. Von Schülern sind solche Briefe nicht überliefert. Im ersten Brief wurde diese affektive Reaktion auf das Vorbild als Rollenwechsel der Schreibenden vom Erwachsenen hin zum Kinde vorgeführt: Im oberen Abschnitt stellte sich Louise Becker noch als kompetente Erzieherin dar (»die das Richtige trifft«), verneinte kindliche Eitelkeit als ihre Motivation, um dann in einer überraschenden Wendung an die Erzieherin Dumont zu appellieren, ihr den Weg zu bereiten, um sich den Idealen, der Dichtung, der Schauspielerin Dumont »rein und weich wie ein Kind« hinzugeben. Deutlicher kann diese »Verschmelzung der Gegensätze zu einer höheren Einheit«, die im Schulprospekt als Telos der Ausbildung formuliert wurde, gar nicht umgesetzt werden. Die demütige Hingabe an eine zum Ideal erhobene Kunst verlangte also eine Regression zum Kind und was lag da näher, als diese Regression (und weniger eine berufliche Bildung) zum Programm der Schule zu machen? Es traf genau diesen Umstand, wenn in Schauspielerkreisen kolportiert wurde, Louise Dumont sage von sich selbst: »Ich bin die Kinderkrankheit der deutschen Schauspieler, mich muss man wie die Masern kriegen.«⁴⁴

Dabei beschränkte sich das besondere Rollenverhältnis von Schüler und Lehrer, Kind und Mutter keineswegs auf die Zeitspanne der Ausbildung und ihre kuriosen Selektionsmechanismen. Nein, auch in ihrem beruflichen Umfeld ließen sich Zeugnisse davon finden.

So schrieb etwa die Schülerin und spätere Lehrerin an der *Theaterakademie* für Atemgymnastik und Organbildung Henriette Alma 1913 an Louise Dumont:

Sehr geehrte, gnädige Frau, der Sonntag bei Ihnen draußen war sehr schön und ich war so froh, dass ich nun wirklich mal für Sie singen konnte und Sie mir Ihre Meinung sagten. Sie sagten mir dasselbe was ich schon selber fühlte und was ich überwinden muss und will. Ich werde sehr viel daran arbeiten. So dann und wann kommen mal lustlose Augenblicke. Wie Sie sagten, dass sie die sogar auch kennen, da war es mir gewissermaßen eine Erleichterung. Also sogar die Größten. Ich bewundere Sie so unendlich wegen Ihrer Kraft und Energie und doch so großen Menschlichkeit. Ich musste Ihnen dies eben schreiben und Ihnen von großen Herzen für diesen Tag danken, mit ergebenen Grüßen, Ihre Henriette Alma.⁴⁵

44 Rudolf Fernau, *Als Lied begann's. Lebenstagebuch eines Schauspielers*, Berlin, Wien: Ullstein 1972, S. 170.

45 TMD, 3192, Schriftverkehr Henriette Alma mit dem Schauspielhaus Düsseldorf o. D.

Und schließlich finden wir auch konkrete Nachweise darüber, auf welche Weise sich die Schülerinnen die dumontschen Rolleninterpretationen anschauten.

Sehr geehrte gnädige Frau. Zum ersten Mal sah ich heute die Iphigenie. Und mir ist das Herz so toll, dass ich nicht weiß, wie Ihnen zu sagen, wie herrlich schön es gewesen ist. Ich musste Sie mal wieder spielen sehen. Ich freute mich so lange auf die Iphigenie und da reiste ich nach Düren und sah Sie bei der ersten Aufführung. Ich bin so glücklich, dass ich sie zum ersten Mal von Ihnen gesehen haben. In der größten Bewunderung habe ich sie gehört und gesehen. Wie haben Sie mir die Iphigenie menschlich nahe gebracht und diese Leidenschaften und wundervollen Götter, die einem durch und durch gehen und einen tagelang nicht loslassen und dies musste mir noch in dieser lächerlichen Stunde von der Seele und meine besten schönen Gedanken wandern zu ihnen und sollen Ihnen sagen, dass mit einem [n. leserlich] Gefühl an sie denkt, Ihre Henriette Alma.⁴⁶

Entscheidend ist der Hinweis, Alma habe Dumont wieder einmal spielen sehen wollen und wie sehr dabei die Gestaltung der klassischen Rolle der Iphigenie durch die Dumont den Erwartungshorizont bestimmte. Alma schaute sich also die Darbietung der Dumont als Iphigenie aus der Perspektive der eigenen Rollenarbeit an, unterschied deutlich zwischen Interpretation der konkreten Rolle, der Technik und dem Können der Dumont. Die Übertragung war also nicht mit bloßer Bewunderung zu verwechseln, von der die devoten Wendungen gegen Ende des Briefes zeugten.

Dumonts pädagogisches Engagement schien – wie etwa auch jenes von Stebbins, Duncan oder Fogerty – einem Bedürfnis der Zeit zu entsprechen, welches sich insbesondere unter Frauen Luft machte. Der Wandel der Sitten und Kleiderordnungen, der Wandel der Körperbilder und der Sexualmoral im Zuge der Emanzipationsbestrebungen flossen hier mit ein.

Bereits 1909 konnte die Schule aufgrund großer Nachfrage Kurse für Laien, sowie für lehrende und predigende Berufsprofile anbieten. Im Rechenschaftsbericht hieß es zu diesen »Sonderkursen für das Gesamtpublikum«:

[I]n der laufenden Spielzeit hat neben dem sehr gut besuchten Sprechkurs für Damen, aus dem sich ein zweiter Studienkurs herauskristallisiert, ein Sprechkurs für Herren, an dem Lehrer, Geistliche, Beamte, Studenten, öffentliche Redner teilnahmen, Dauer gehabt. Ein besonders erfreulicher Beweis für das Vertrauen, das die Arbeit der Schauspielhausschule auch außerhalb ihres eigentlichen Anhängerkreises genießt, war der von Schülern eines Priesterseminars geäußerte Wunsch nach einem Separatunterrichtskursus für ihre Zwecke.⁴⁷

Geschickt wurde diese soziale Rückkopplung zwischen der Körperreform und dem künstlerischen Projekt auch an Schulen beworben – etwa über Otto Blensdorfs *Semi-*

46 TMD, 3192, Schriftverkehr Henriette Alma mit dem Schauspielhaus Düsseldorf, 2. November 1913.

47 Stahl, *Masken*, 1909/10, S. 13–20, S. 14, Loup berichtet zusätzlich von einer »Volksakademie für ethische und ästhetische Kultur«, die jedoch bereits 1905 nach wenigen Veranstaltungen aufgegeben werden musste. Loup, *Schönheit und Freiheit*, 1959, S. 103.

nar für Rhythmik und Volkskunsterziehung. Im Zeichen einer gesteigerten sozialen und kulturellen Relevanz der Theaterreform waren auch die Pläne zum Ausbau der *Theaterakademie* zur *Hochschule für Bühnenkunst* 1914 zu sehen. Das Streben ging also über die Zielgruppengewinnung für das Kunstereignis ›Theater‹ hinaus und nahm Züge der Sozialarbeit an. Für Dumont und Lindemann waren Werbung und Sozialarbeit dabei wohl kein Widerspruch, ging man doch davon aus, dass für das Stilkunst-Theater ein geeignetes Publikum allererst herangezogen werden müsste; dass es zunächst über geeignete Organe und Veranstaltungen gebildet werden sollte. Und die Akzeptanz dieses Angebots sprach deutliche Worte. So hieß es im Begleitschreiben zu einer nicht näher dotierten Spende an die Schule:

Sehr geehrte gnädige Frau. Immer wieder drängt es mich für all die frische geistige Erregung, die ich in Ihren Stunden des Kursus und in denen der Akademie erhielt, zu danken. Wie wohltuend für mich diese Einflüsse waren, werden Sie auch empfinden, wenn Sie vielleicht sich erinnern, wie ängstlich und unfrei ich im ersten Jahre meiner Teilnahme am Kursus war. Durch häusliche Verhältnisse war ich bis dahin sehr einseitig und einsam gewesen, so dass die Stunden im Schauspielhaus mir ein neues, geistig reiches Leben gaben. Seit langem war es mein Wunsch, meinem Interesse für die Akademie Ausdruck zu geben und dieser Wunsch wurde immer lebhafter, seitdem ich deren hohe Ziele so recht kennen lernte. Nur hielt mich meine alte Ängstlichkeit noch immer zurück, dass ich die Ausführung meines Entschlusses immer wieder verschob. Nun möchte ich bitten den Inhalt einliegenden Briefes zum Besten der Akademie verwenden zu wollen. Ich hoffe, dass Sie, hoch verehrte Frau, meine Beweggründe verstehen werden, wenn ich Sie bitte, den Inhalt meines Briefes, so wenig wie möglich zu erwähnen. Da ich ja sonst mein großes Interesse für die Schauspielkunst und seine Bestrebungen gerne und mit großer Freude betone. Mit herzlichen Grüßen und einigem Dank für die gütige Nachsicht und Hilfe bei meinen Versuchen. Ihre ergebene Grete Berg.⁴⁸

Und auch das Ensemble der bereits professionell arbeitenden Schauspieler und Schauspielerinnen wurde dem Erziehungsprogramm eingegliedert. Der Schauspieler Wilhelm Buschhoff (1888–1943) berichtete von diesem Engagement wie folgt:

[W]ie dankbar ich Ihnen für Ihre Begeisterungskraft bin, mit der Sie die Teilnahme an Ihren Akademiestunden gestalteten. Sie haben mir darin unendlich viel gegeben, ich bin mit Anregungen und Erkenntnissen geradezu geladen und seitdem ich dies weiß, fühle ich mich Ihnen gegenüber in starker Schuld. Es war mir ein Bedürfnis Ihnen das einmal zu sagen. Mit vorzüglicher Hochachtung, immer Ihr dankbarer Willy Buschhoff.⁴⁹

48 TMD, 8152, Grete Berg an das Direktorium der Theaterakademie, Düsseldorf, 25. April 1911.

49 TMD, 3533, Korrespondenz Wilhelm Buschhoff mit Louise Dumont, 14. Juli 1913. Das Schreiben lässt sich dabei als völlige Verdrehung der eigenen künstlerischen Position Buschhoffs durch die erzieherische Stimmung am Haus lesen. Denn in einem vorangehenden Schreiben vom 14. September 1912 beschwerte sich der vom Prinztheater kommende Buschhoff ganz in der Manier schauspielerischer Eitelkeiten über einen »Vertrauensverlust« der Direktion, als welchen er eine Umbesetzung empfand: »Indes glaube ich bestimmt, dass der Grund für meinen geringen Erfolg, den ich als Ragnor hatte, nicht in den Grenzen meiner Fähigkeiten liegt, vielmehr war es eine voll-

Das Bildungsszenario, welches das erweiterte Ausbildungsverhältnis um das Schauspielhaus Düsseldorf prägte, kann also bei Durchsicht der Dokumente als affektiv aufgeladen und breitenwirksam bezeichnet werden, es wäre in dieser Zuspitzung auf ein Ideal der organischen Reform ohne den Diskurs der Energetik gar nicht denkbar.

7.4 »[D]ie Besseren, die dann kommen.« Dumonts Energieanleihe bei ihren Schülern

Um diese Zuspitzung des Bildszenarios in der Ausbildung um 1900 jedoch in ihrer ganzen Tragweite zu verstehen, ist es nötig, die umgekehrte Perspektive der Lehrer auf die Schüler zu betrachten. Diese Beziehung war asymmetrisch und überschritt die uns heute geläufigen Annahmen professioneller Distanz und Selbstreflexion. Dumont und ihr Lehrerkollegium betraten mit ihrem pädagogischen Engagement Neuland. Das organische Denken legte eine Generationenfolge nahe, ähnlich einem familiären Lebensverbund, der natürlich den Anforderungen einer professionellen pädagogischen Tätigkeit nicht gerecht wurde. Vielmehr war ihre Rolle selbst diskursiv vorgeprägt durch die Lebensreform und die Kreativitätsideen der Kunsterzieherbewegung. Innerhalb dieser künstlerischen Reformbewegung wurde nun aber die Künstlerin selbst zu einer Lernenden, besann sich auf die eigenen kindlichen Energien. Sie begab sich auf die Suche nach einer neuen Lebenskraft, mit welcher eine als überholt empfundene Ausdrucksform des Sprechtheaters, das Epigonentum, neu belebt werden sollte. Die Gegenstände dieses Studiums freilich waren nicht nur die eigenen Bühnenauftritte, sondern auch die jeweilige Schülerin oder der jeweilige Schüler, genauer deren jugendliche Körperlichkeit, die nun allerdings weniger als konkret zu gestaltende pädagogische Realität auftraten, denn als eine Art humanes Labor, in welchem die Wiederbelebung der Charakterdarstellung untersucht wurde. Entsprechend kann man der Hypothese folgen, dass im Diskurs der Lebensreform und seiner Bildungskonzeption, das Kind selbst an die Stelle eines Ideals gesetzt wurde. Das Kind – in der besonderen Diktion etwa von Key und Warburg – wurde zum ›konkreten Symbol‹ einer zu gestaltenden Zukunft, welche dann über die erzieherische Tätigkeit zu erreichen wäre. Von den Schauspielschülern im engeren Sinne über die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, das konkrete Publikum bis hin zur Gesellschaft galt dieser Gedanke bei der Dumont. Sie sah in allem »die Besseren, die dann kommen«⁵⁰ und die Schülerinnen und Schüler wurden ganz in diese Weltsicht des Evolutionismus integriert:

kommene Befangenheit, die mich am Abend nicht zu mir selbst kommen ließ. Sie war bedingt durch das beengende Gefühl in einem in Ibsen eingespielten Ensemble zu stehen, wie auch besonders durch die ständige Absicht, bei jedem Wort und jeder Bewegung den Intentionen der Regie gerecht zu werden.«

- 50 So schrieb sie an ihren langjährigen Arzt und den Herausgeber der *Neuen metaphysischen Rundschau* Paul Zillmann: »Könnten Sie doch einmal hierher kommen und sich von allem überzeugen und überhaupt die Arbeit sehen; sie geht stetig weiter hinauf, und ich hoffe doch wieder, dass etwas erreicht wird, worauf die Besseren, die dann kommen, weiter aufbauen können.« Brief vom 4. Oktober 1927, TMD, 17462.

[E]in langer, mühevoller Weg kann uns erst auf die Höhe führen, von der wir träumen. Diesen Weg für die Kommenden vorzubereiten, Kämpfer zu erziehen für das, was als Ideal lebt in jedem jungen Künstlerherzen, dem jungen Schauspieler die Wege zu zeigen, auf denen er zu den Quellen der Erkenntnis [...] kommen kann, [...] dazu ist die Akademie geschaffen worden.⁵¹

Diese Weltsicht freilich hatte Konsequenzen für die Interpretation der eigenen Lehrerrolle durch eine Schauspielerin. Ihr Engagement und ihr pädagogischer Eros war auch selbstbezüglich aufzufassen. Die Lehrerin suchte und nutzte den Umgang mit der jüngeren Generation, um einer Figuration gleich darin sich selbst verjüngt zu erblicken, sich in den jüngeren Körpern und Stimmen wirksam zu wissen, durch sie hindurch Wirksamkeit zu entfalten. Folglich stimmte die Entscheidung der Dumont, sich mit dem Projekt des Schauspielhauses einen Bildungsauftrag aufzuerlegen, auch nicht mit der traditionellen Lehrerrolle überein, die eine Bindung zur Schülerschaft, die wohl für Bildungsprozesse immer eine Rolle spielt, pädagogisch lenkt und sich ihr ausschließlich widmet. Denn das Entwicklungsdenken und die Bildung waren für Dumont und andere Künstlerinnen und Künstler in diesem Diskurs untrennbar geprägt von der eigenen ästhetischen Suchbewegung und boten so Raum für grenzüberschreitende soziale Bindungen.

Hierzu ist es wichtig zu erinnern, dass Dumont sich der Stilkunst als einem Mittelweg verschrieb, welcher zwischen den Optionen einer abstrahierenden Tendenz der Moderne und den entkräftet wirkenden Ornamenten des Historismus (und Naturalismus) vermitteln sollte. Das war mit Verschmelzung gemeint und es wäre das Gegenteil eines ästhetischen Bruchs, wie er in dieser Zeit in den Avantgarden probiert wurde. Dumont widmete sich zusammen mit Lindemann ganz dezidiert dem Modell des Charakterdarstellers, wie es im 18. Jahrhundert propagiert wurde und welches als der Kern der Schauspielkunst gesetzt wurde. Diese Kunst sollte zu neuer Blüte gebracht werden. Ein neuer, eigener Stil wurde gesucht. Ganz im Sinne der Lebensreform sah diese Entwicklung also die ästhetische Erhebung aus kulturellen Konfliktlagen vor. Diese Erhebung jedoch konnte nur gelingen, wenn sie sich in erneuter Durcharbeitung einer historisch gewachsenen Form vollzog.

Im Rückgriff auf mystische Konzepte der Sprache und des Sprechens, wie sie etwa in den Schriften des Mystikers und Theosophen Jakob Böhme (1575–1624) gefunden wurden, sollte die Reform einen Kern oder Ursprung des Sprechtheaters freilegen.⁵² Um eine Neuerung, um Abstraktion in der Kunst oder um die Reflexion einer sich dramatisch verändernden Industriegesellschaft mit Mitteln des Theaters ging es dabei nur insofern, als man das Theater und das Sprechen gleichsam als Trutzburg gegen diese Einflüsse konzipierte.

Im Düsseldorfer Reformtheater trafen zwei unterschiedliche Denkweisen aufeinander: Ein stark ästhetisch-esoterischer Kunstdiskurs und ein pädagogischer Reformdiskurs. Um 1900 waren Kunst und Pädagogik jedoch bereits klar voneinander getrennte

51 Louise Dumont, »Rede anlässlich der Eröffnung des Hebbel-Saales, 23. Oktober 1909«, in Loup Das *festliche Haus*, 1955, S. 133f.

52 Vgl. zu den Naturphilosophie Böhmies Gernot Böhme, »Jacob Böhmies sinnliche Naturtheorie«, in: Rolf Peter Sieferle (Hg.), *Natur – ein Lesebuch*, München: Beck 1991, S. 51–59.

Bereiche – anders als noch zur Zeit der Philanthropen. Genau diese Trennung erzeugte eine innere Spannung in der Schauspielpädagogik.

Die Gründung der Ausbildungsstätten und die Festlegung ihrer Bildungsziele waren daher der Versuch, diese Grenzen zu überschreiten und eine Kunstinstitution in eine pädagogische Institution zu überführen. Dumont reflektierte diesen Anspruch immer wieder, indem sie ihr Theater und ihre Schule als etwas Besonderes und Schutzbedürftiges darstellte und von einem organischen »Kunstkörper« sprach. Fraglich bleibt jedoch, ob tatsächlich eine vollständige Überführung gelang oder ob es eher bei einer spannungsreichen Grenzüberschreitung blieb.

In der Düsseldorfer Schauspielausbildung zeigte sich diese Grenzüberschreitung als Austausch zweier ungleicher Kräfte: Dem Schauspielerideal und dem Bild des Kindes als Träger ästhetischer Erneuerung. Die Schauspielausbildung war dabei besonders dadurch geprägt, dass sie die Grenzen zwischen Kunst und Bildung zu überdecken versuchte. Durch die Anwendung mimetischer Regeln musste der Schauspieler zugleich den gegenwärtigen Menschen mit seinen Konflikten darstellen und ein zukünftiges künstlerisches Ideal verkörpern, das gesellschaftliche Veränderung anstrebte.

Dieser doppelten Rollenerwartung gerecht zu werden, war schwierig. Deshalb lässt sich das Verhältnis zwischen Lehrenden und Lernenden als asymmetrische Zirkulation von Energien verstehen: Die Schüler orientierten sich an künstlerischen Vorbildern, während die Künstler als Lehrer neue Energie schöpften, die ihnen im Umgang mit der Schülergeneration erschien oder – energetisch formuliert – die ihnen zugeführt wurde. Diese Energien ergänzten sich, waren aber weder gleichwertig noch austauschbar. Am Beispiel des Düsseldorfer Bühnensprechens als einem ästhetischen Ideal wird diese innere Spannung besonders deutlich.

7.5 Bühnenton und Urbild der Sprache: Die Ausbildung durch die Sprachregie Lindemanns

In seinem Vortrag *Sprache*⁵³, gehalten 1909 auf der Düsseldorfer Philologen-Tagung, gab Gustav Lindemann Auskunft über die Regeln der Sprachmystik, die für seine Regieführung Geltung besaßen.

Den Naturalismus, wie Lindemann ihn von der Brahm-Bühne kannte, sah er als eine Stillosigkeit an. Denn man könne in diesem Stil nur eine Wiederholung der Alltagssprache leisten. Diese Wiederholung aber stelle nur einen Oberflächenreiz dar, sei dekorativ und erschöpfe sich in dieser Funktion.

Brahm [...] träumte davon: die Werke *Schillers* [...] in konsequenter Natürlichkeit aufzuführen. [...] Um ganz sicher zu gehen, wählte er für den Anfang das *bürgerliche* Trauerspiel ›Kabale und Liebe‹ – da ja immerhin die Natürlichkeit der bürgerlichen Ele-

53 Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 149–161; Lindemann berief sich auf die Studien von Guido von List. Dessen rechtslastig-völkische Bezüge und die Einflüsse dieses Denkens auf Lindemann und Dumont analysiert Gaetano Biccari, ›Zuflucht des Geistes?‹ *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse 1900–1944*, Tübingen: Narr 2001, S. 99f.

mente auf der Bühne leichter einzufangen ist als beispielsweise die Natürlichkeit eines *Wallensteins* oder einer Königin *Elisabeth* – und so weiter: er wählt unter seinen realistischen Darstellern die stärksten künstlerischen Temperamente aus. Der Abend kam [...]. Gleich zu Beginn – die kleinbürgerliche Umwelt des Musikus *Miller* brachte nicht einmal einen Kontakt zustande mit dem Publikum. Alles blieb leer und tot. Im 2. Akt steigert sich das Unbehagen und gegen Schluss in der Begegnungsszene zwischen *Ferdinand* und Lady *Milford* – als *Ferdinand* (*Rudolf Rittner*) in hübsch natürlicher Weise im heutigen Umgangston zur Lady sagte: »Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines Englands – ich verwerfe dich – ein teutscher Jüngling!« – sich dabei artig die Handschuhe zuknöpfend, um den Vorgang ganz dem natürlichen Brauch anzuschließen, da löste sich die ungemütliche Spannung in brausendes Gelächter, und der Rest der Aufführung des *Schillerschen* Werkes wurde unter Pfeifen, Gelächter und Zischen begraben.⁵⁴

Gerade für die Pflege der klassischen Verstragödie sei das ästhetische Mittel des Naturalismus hingegen unbrauchbar. Lindemanns suchte den Ausweg aus dieser Krise des Sprechens in einem Sprechstil, der analog zu jener Stilkunst gebildet werden sollte, die van de Velde zwischen Ornament und Abstraktion als eine in die Kunst überführte »neue Linie« projektierte. Es wäre ein Sprechen, das in seinem Duktus und seiner Melodie eine künstlerische Führung (oder eben einen Stil, eine Handschrift) zeigte, welcher zwischen der ornamentalen und pathetisch empfundenen Kraft-Deklamation eines Possart und dem naturalistischen Dialektsprechen ohne Pathos einen neuen Eindruck der Wahrhaftigkeit hervorbrachte. Einmal mehr haben wir es mit einer paradoxalen Situation innerhalb des Mimesis-Paradigma zu tun, wie sie von Diderot dargestellt wurde: Je näher die Angleichung an und Vortäuschung von Natur gelingt, desto heftiger ist der Umschlag in Kunst und Konstruktion. Dabei führten die Erfahrung der Realaufzeichnungen von Stimmen auf Grammophonaufnahmen aber auch die Aufnahmen beinahe aller möglichen Körperströme, wie die des Atmens, des Blutkreislaufs, der mimischen und gestischen Bewegungen, nur zu einem neuen Schub, mit dem innerhalb des mimetischen Paradigmas versucht wurde, Wahrhaftigkeit darzustellen.

Diese Suche nach einer eigenen Ästhetik im mimetischen Paradigma bestimmte auch die Rolleninterpretationen. So thematisierte etwa der Schauspieler Paul Henkels seine Interpretation des Jochanaan in Oscar Wildes *Salome* in einem Schreiben an Louise Dumont, die er parallel zu den Proben unter Lindemann offensichtlich als Moderatorin oder Mentorin einschaltete:

Ich stehe durchaus nicht auf dem Standpunkt, dass wie ich irgendwo gelesen habe, das Stildrama *Salome* von der Darstellung der einzelnen Figuren verlangen sollte, sie müsste jede Figur für sich in einer immer wieder kehrenden Pose gleichermaßen bildhaft oder feststehend geben und alles Menschliche und Vermenschlichende sei als der Gesamtwirkung zuwider völlig heraus zu halten. Diese Ansicht teile ich absolut nicht [...] Als wesentlichstes möchte ich erwähnen, dass nach meiner Darstellungsweise, Jochanaan Stellen wie »Was ist dieses Weib, was mich ansieht? Ich will ihre Augen nicht auf meinen haben. Warum sieht sie mich so an? Etc. etc.« ganz aus dem natürlichen Gefühl heraus sprechen und durchaus nicht deklamierend reden darf. Dann wirken die

54 Lindemann in Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 151f.

visionären Angstzustände, die ich allerdings auch nicht deklamiert wissen will, doppelt stark.⁵⁵

Was war hier vorgefallen? Offensichtlich hatten Lindemann als der Regisseur und sein Schauspieler Henkels unterschiedliche Rollenauffassungen, die im Rekurs auf die ästhetischen Optionen Stil und Naturalismus ausgehandelt wurden. Henkels machte dabei (der Dumont als Vermittlerin) ein Angebot, die Rolle, konkret eine affektiv aufgeladene, große Szene »aus dem natürlichen Gefühl heraus« zu gestalten. Und umgekehrt konnte man die Vorgaben der Regie als Versuch verstehen, diesem natürlichen Gefühl eine künstlerische Form zu geben.

Die Notiz aus dem Produktionsprozess ist insofern signifikant, als sie uns auf einen Wechsel der Vorschrift aufmerksam macht, die dem Schauspieler zur Affektmodulation hier gegeben wurde. Noch bei Possart war die Vorschrift für das Sprechen der Akzente ja klar umrissen. Der Affekt durfte nur dann zum Ausdruck kommen, wenn die Sprache zuvor nach den Gesetzen der deutschen Grammatik und den Regeln der Aussprache des Hochdeutschen rechtmäßig gebildet wurde. Der Affekt bei Possart ist ein Oberton, nicht aber ein eigener Ton. Anders hier: Henkels wollte aus dem Gefühl heraus sprechen, Lindemann suchte dieses Sprechen zu stilisieren. Wohl zu Recht drang er auf eine formal-ästhetische Gestaltung des Ausdrucks und es ist nicht anzunehmen, dass er damit die Deklamation und das pathetische Sprechen meinte, welche Henkels hier als Alternative dachte. Der entscheidende Punkt jedoch ist, dass es überhaupt diesen Briefwechsel über die Interpretation der Figurenrede gab. Hier schrieb ein Schauspieler, vermittelt über seine Lehrerin, die Dumont, an seinen Regisseur und machte ein Spielangebot. Es gab also einen Interpretationsspielraum. Erinnern wir uns an Possarts Unterricht bei Kaiser. Dort wurde dieser Spielraum gerade nicht gegeben.

Dieser Umstand lenkt die Aufmerksamkeit auf die veränderte Rolle des Regisseurs (es gab zu dieser Zeit *expressiv verbis* kaum Regisseurinnen). Der Regisseur erlangte im Sprechtheater nach der Jahrhundertwende, etwa bei Reinhardt, bei Copeau und anderen, die Rolle eines Ko-Autors, der mit wesentlich gesteigertem Interpretationsspielraum Einfluss auf die Darbietung dichterischer Werke nahm. In der Düsseldorfer Verschmelzung von Kunst und Pädagogik wurde der Regisseur dabei auch zum Sprecherzieher. Er hörte die Töne der Schauspieler ab. Jedoch muss man sich diesen Interpretationsspielraum, den der Regisseur hier ließ, nicht als demokratische Aushandlung der Rollengestaltung vorstellen. Es war kein arbeitsteiliger Schaffensprozess, in welchem die Vorstellungsbilder der Schauspieler oder des Ensembles mit der Regieidee einen Abgleich erfuhren. Nein, bei Dumont und Lindemann entstand der Spielraum in der Sprachgestaltung gerade dadurch, dass die Sprache nun tatsächlich einer (höheren) Regel unterworfen wurde und als verschüttete oder kulturell überlagerte ursprüngliche Bedeutung angesehen wurde, zu der man suchend zurückkehren wollte. Die Sprache sollte in ihrem Klang derart gestaltet werden, dass man zugleich die Ahnung einer Ursprache zu Gehör bekam. Diese Ursprache jedoch war nichts anderes als eine bildlich begründete, energetische Sprache, in der jeder Laut, jede artikulierte Silbe ein belebtes Urbild hervorrief. Wir haben es also mit den Regeln einer Sprachmystik zu tun, denen die Regie

55 Brief von Paul Henkels an das Schauspielhaus Düsseldorf vom 8. Februar 1907. TMD, 4724.

hier folgte und welche die Grenzen des von Henkels empfundenen Interpretationsspielraums absteckten. Lindemann sprach in diesem Zusammenhang von einer Erhöhung der Sprachwirkung.

Berufsmäßig mit der Handhabung des sprachlichen Ausdrucks in der Hauptsache seit vielen Jahren beschäftigt, sind mir im Verlauf der Erfahrung mancherlei Gedanken darüber gekommen, ob es wohl möglich sein könnte, eine *mehr allgemeine* phonetische Ausbildung der Sprache anzubahnen – erstlich zu einer vertieften Anwendung der unsern Wortbildern zugrunde liegende Gedanken – dann zu *Erhöhung* ihrer Wirkung – und endlich als Mittel einer stärkeren seelischen Befreiung.⁵⁶

Der von Lindemann formulierte Gedanke, man könne die Sprachwirkung erhöhen, indem man sie als Wortbild entfaltete, hatte eine wissenschaftliche Grundlage. Lindemann stützte seine Erläuterung auf die Thesen einiger Sprachtheoretiker wie Guido von List (1848–1919) und Alfredo Trombetti (1866–1929), welche mit Forschungen zum Ursprung und zur Verwandtschaft der Sprachen an die Öffentlichkeit traten.⁵⁷ Unter Ursprache verstand man eine Sprache vor ihrer Grammatik und Schriftlichkeit, eine gesprochene, gar »un-vermittelte« Sprache des artikulierten Lautes und der Bildsprache, die für den deutsch-völkisch geprägten von List das Ario-Germanische war. Es war die Suche nach einem unmissverständlichen Ursprung der Sprache, die, wie das Bild, keine Verneinung kennt und damit zur Kraftquelle innerhalb eines organischen Denkens werden konnte.⁵⁸

So schrieb List in seiner Studie »Ursprache der Ario-Germanen«:

Die Ursache [der Sprache W.D.E.] kann man nur entdecken *jenseits* aller Grammatik, aller Gliederung, aller Zeitworte, aller Artikel, aller Bei- und Nebenvorte, aller Vor- und Nachsilben, ja sogar *jenseits* aller so genannten kurzen und langen, aller betonten und unbetonten Silben. Hat man sich auf diesem Wege *von allem später Gewordenen* befreit und ist bis zu den einsilbigen Wurzelwörtern vorgedrungen, so wird man gar bald erkennen, dass auch diese bisher angenommenen Wurzelworte gar nicht einsilbig sind

56 Lindemann in Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 149.

57 Guido von Lists Sprachtheorie war beeinflusst von den okkultistischen und theosophischen Ideen von Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891) und den völkisch-nationalen Kreisen in Wien. Sein Buch *Die Bilderschrift der Ario-Germanen (Ariogermanische Hieroglyphik)*. Leipzig: Steinacker 1910 ist eine eindrucksvolle Sammlung, wenn nicht gar ein Sammelsurium von Geheimwissen, Farb- und Symboldeutungen, astrologischen und organistischen Deutungsmustern – ein Begründungszusammenhang für jeden Bühnenbildner, Kostümbilder, Requisiteur und Grafiker im Falle auftretender stilistischer Unsicherheiten. Zumindest für die Aufführung *Kaiser und Galiäer* erhielt dieses Geheimwissen nachweisbar Einzug in ein Inszenierungskonzept am *Düsseldorfer Schauspielhaus*. Vgl. Brief von Zillmann an Dumont, 22. Oktober 1922, TMD, 17462.

58 Juliane Vogel zeigt auf, wie sich die Poetik des Dramas im 19. Jahrhunderts an Metaphern des Organismus orientiert. Von Lindemann wurde das organistische Denken von der Bauform des Dramas mit Bezug auf von List auf dessen »Baustoff«, die Zeichen und Symbole übertragen. Offensichtlich spielte die geschlossene Form des Dramas und der Fabel für Lindemanns organisches Bestreben keine Rolle, jedenfalls gab es keine Äußerungen von ihm und Louise Dumont, mit denen sie sich wie etwa noch Paul Ernst in die Debatte um dramatische und epischere Tendenzen des Dramas einschaltete. Vgl. Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, 2002, S. 21–24.

und daher auch keine Wurzelworte sein können. Wir wollen jenen, den *bisher* als Wurzelworte angesprochenen Wortgebilden zugrunde liegenden Wörtern den Namen *Urwörter* beilegen, und die die Urwörter bildenden ältesten Lautverbindungen als *Keimworte* bezeichnen.⁵⁹

Die organische Metaphorik, mit der List und Lindemann hier die Sprachentstehung als eine Art Ernte beschrieben, bei der das alltägliche Wort von Schmutz, Haut und Fasern befreit wurde, um genossen werden zu können, die Feier des Keimlings als zukünftige Frucht – diese Metaphorik wies deutlich auf den Aspekt der visuellen Energie hin, der Sprachforschung aus dem Geiste der Energetik. In Sinne dieser Energetik konnte Lindemann in seiner berufsmäßig intensiven Arbeit mit dichterisch gestaltetem Sprachmaterial zu Werke gehen und die Keimworte herauschälen. Als Beispiel solcher Keimworte führte er mit List etwa »Rad«, »Hund«, »rauh« an. Einsilbige Worte, die sodann dem »unverwischbare[n] Gesetz der Drei-Deutbarkeit«⁶⁰ unterworfen wurden.

Demgemäß wurden jedem Keimwort drei Wirkrichtungen zugesprochen, welche die evolutionären Stufen des Entstehens, des Waltens/Lebens und des Vergehens bezeichneten. Für das Wort »rauh« zum Beispiel bezeichnete die erste Stufe einen Schaffensprozess: etwas »aus dem Rauhen arbeiten«. »In der zweiten Stufe bezeichnete es in Recht und Gesetz »Rauh- oder Rauchgraf.«⁶¹ Die Stufe des Vergehens wurde dann anschaulicher mit dem sich verflüchtigen Rauch vorgeführt.

Ein Blick in ein Herkunftswörterbuch klärt uns schnell über den hohen spekulativen Anteil in dieser Lehre auf⁶² wie auch die Zuordnung etwa des Hundes zum Bereich des Lebens und der Ratte als dem »vernichtende[n] Tier«⁶³ zum Bereich des Vergehens weiten Raum für eine kulturpsychologische Interpretation etwa über Tiersymbole in der Politik der Weimarer Republik ließe. Für Lindemanns Regie erlangte die Suche nach den Keimworten jedoch weit konkretere Gestalt. Denn nun war die Grenze der Spekulation und Interpretation funktional geworden, d.h. als Bildungsvorschrift in der Zeit angeschrieben. Es war die Suche nach einem verschütteten Urbild in der Sprache, die dann am Körper des Schauspielers eine konkrete, momentan aufflackernde lebendige Gestalt bekam. In Lindemanns Diktion klang dieses Regieprogramm derart:

Das Wort muss, soll es voll seinen eingeborenen Sinn zum Aufleuchten bringen, ehe es gesprochen wird, sein Urbild wieder in dem Vorstellungsvermögen lebendig machen – sei es auf dem mystischen Wege einer Rekonstruktion der geheimnisvollen Runen,

59 Guido von List zitiert nach Lindemann in Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 154.

60 Lindemann in Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 155.

61 Ebd.

62 Belegt sind seit dem 18. Jahrhundert die Bedeutungen von »rau« im Gegensatz zu »glatt« und die Rauheit der Stimme. Vgl. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Band 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1798, S. 975–976; *Pierer's Universal-Lexikon*, Band 13. Altenburg: Pierer 1861, S. 851; *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Band 16. Leipzig 1908, S. 633. Dem Rauh- oder Rauchgraf werden analog etwa zum Rheingraf die Zweige eines seit 1140 beurkundeten Geschlechts zugeordnet, welches aus Baumburg abstammt. *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Band 16. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut 1908, S. 633. Die Bezeichnung von Pelzwaren als Rauchwaren war List und Lindemann hingegen nicht geläufig.

63 Lindemann in Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 153.

oder sei es auf dem Wege ganz persönlicher Vorstellung der wortbegrifflichen Substanz. Nicht als Abstraktion eines bestimmten Sinns, sondern als *lebendiger Organismus* muss das Wort behandelt werden – *neugeschaffen gleichsam in jedem besonderen Falle*.⁶⁴

Die Theaterprobe wurde gleichsam zum Analogon einer mystischen Versenkung ins Wort und hier konnte Lindemann auch eine Neuinterpretation der Gedächtniskunst und der Arbeit mit Vorstellungsbildern anfügen, wie sie die Schauspieltheorie seit je her bewegt.

Schauspieler werden so oft gefragt, wie denn eigentlich das schwierige *Auswendiglernen* der großen Rollen gezwungen werde, und ich glaube, [...] dass die Frage jeden Künstler befremdet, weil keiner das ›Auswendiglernen‹ im abstrakten Sinne treibt. Der Prozess ist eben auch kein abstrakter, sondern analog dem eben geschilderten Vorgang: *ein Versenken* in den Gefühls- und Gedankeninhalt einer Rolle, mit gleichsam malerischer Behandlung des Wortes – den wortbildlichen Sinn wird er dabei um so leichter sich zu eigen machen, je vollkommener der Dichter die Sinn- und Wort-Einheit gestaltet hat.⁶⁵

Vergessen waren Humboldt und die Grammatik der Sprachen, vergessen war Hey und seine Entdeckung der Silben als Sprechgymnastik. Mit Lindemann und List wurde unter Berufung auf die Mystik Jakob Böhmes ein neuer Pantheismus denkbar, der unter dem Schutt eines allgemeinen Sprach- und Kulturverfalls die Keimlinge einer neuen Urbildlichkeit in der Sprache wachsen sah.

Das war eine Letztbegründung für einen Regiestil, die ein bezeichnendes Licht auf jene Proben warf, in denen Paul Henkels die Rolle Jochanaan in Oscar Wildes *Salome* spielen sollte. In Henkels Darstellung des Problems gab es nur zwei Optionen, die tote Deklamation und das lebendige Spiel aus dem Gefühl heraus. Dass die Sentenz »Was ist dieses Weib, was mich ansieht? Ich will ihre Augen nicht auf meinen haben. Warum sieht sie mich so an?« dem dritten Akt entstammte, also jener großen Szene, in welcher Johannes der Täufer, alias Jochanaan, von Salome, der Tochter von Herodias, aus dem Verließ gelockt und umworben wird, war besonders pikant. Denn hier sollte ja zweifelsohne der Konflikt eines vernichtenden Eros mit einem aufrichtigen Glauben dargestellt werden, welcher sich auch als Konflikt der Bilder entziffern ließ. Der Oberflächenreiz, der vielleicht von der Figur Salomes ausging, traf auf die spirituelle Vision des Johannes, welcher er in seiner nicht ganz freiwilligen mystischen Versenkung gewahr wurde. Der Versuch Henkels, diese derart aufgeladene Szene aus dem natürlichen Gefühl sprechen zu wollen, ohne sich in diese inneren Bilder und damit in die Sprache zu versenken, musste auf wenig Gegenliebe stoßen. Mehr noch: Die Briefform, die Einschaltung der Dumont als Vermittlerin, konnten vor dem Hintergrund der Sprachmystik Lindemanns nur wirkungslos bleiben. Sie war für Lindemann vielleicht nur ein Anzeichen für den ratternden Zug der Zeit, dem er als Bahnwärter in sich ruhend nur noch zuwinkte. Eine solche Meta-Kommunikation über das Sprechen war seiner Überzeugung nach ja Teil einer naturalistischen Sprache, einer Sprache, wie er schrieb, die »in der Großstadt, in der

64 Ebd., S. 157.

65 Ebd.

Aufeinanderschichtung von Menschen« gesprochen wird und deren Gesetz es sei »die Sprache zusammenzudrücken und ihm jene Kleinheit zu geben, die sie im abgegriffenen Gebrauch allmählich bekommen hat«⁶⁶ Der tiefere Sinn aber, die Rückführung auf Keimwörter, werde unter dieser Oberfläche nur verschleiert. Dies umso mehr, als Lindemanns Sprachkonzept phonozentrischer Natur war, d.h. von einer Einheit von Vorstellungsbildung und Sprachklang ausging, welche die Künstlichkeit der Schriftzeichen möglichst vergessen machen sollte. Nein, wenn dem Regisseur jede lautliche Produktion des Stimmkörpers als eine mögliche Offenbarung sprachlicher Urbilder erscheinen konnte, so war mit Briefen ebenso wenig zu erreichen, wie mit einem Sprechen aus dem Gefühl heraus. Die Visionen, die hier gesucht wurden, waren nicht der Gegenstand der datierten Briefe, der persönlichen Befindlichkeiten oder eines Ausdruckswillens. Vielmehr zeigten sie sich in der Natur und in der Sprache nur für denjenigen, der sich geduldig darin versenkte.

Dieser Prozess der Versenkung und des Absehens von sich und seinen konkreten Lebensumständen konnte nur gelingen, wenn in jedem Schritt des Produktionsprozesses, im Theater, in der Ausbildung, in den Proben und schließlich in den Aufführungen, entsprechende Vorkehrungen getroffen wurden, damit sich diese letztlich pantheistische Vorstellung einer Offenbarung in allen Dingen zu sehen gab. Aus genau dieser Perspektive, die oben bereits als eine Projektion des Künstlers auf die jüngere Generation dargestellt wurde, ist nun erklärlich, dass es im Düsseldorfer Projekt nur graduelle Unterschiede zwischen Schule und Bühne geben konnte. Denn alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Hauses mussten die Regeln und Gesetze der Drei-Deutbarkeit zu ihren eigenen machen und waren in diesem Sinne Lernende des »unverwischbaren Gesetzes«. In die Rolle des Lehrers aber trat die Sprache (der Dichtung), die in ihrer verschleierte Bildlichkeit den Lernprozess motivierte.

Bisher wurde der energetische Zirkel zwischen Lehrern, Schülern und künstlerischen Herstellungsregeln entwickelt, welcher die Ausbildung am *Düsseldorfer Schauspielhaus* prägte. Dabei ist deutlich geworden, dass hier Energie auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt wurde. Im Bereich der Pädagogik haben wir es mit dem Modell des Charakterschauspielers zu tun. Dies diente für eine Zeit lang der Orientierung innerhalb eines Identifikationsprozesses und war – ganz pragmatisch – ein Modell, das die Schüler kopieren konnten und wollten. Weitaus komplexer war der energetische Kredit, den die Künstler Dumont und Lindemann bei ihren Schülern, Schauspielern und Mitarbeitern aufnahmen. Sie waren ihnen gleichsam eine Kraftquelle und standen als Figuration für das unbeschädigte und von alltäglichen und profanen Benutzungen befreite Urbild, das man im Schauspielen und in der Sprache suchte. Das Künstlerpaar benötigte, vereinfacht gesagt, eine kommende Generation von Adepten, um ihr eigenes künstlerisches Forschen und Lernen lebendig halten zu können. Deshalb durfte die kommende Generation eigentlich auch nicht erwachsen und unabhängig werden. Sie benötigten also ein Gegenüber, an welchem sich deutlicher als an ihnen selbst die Wirkung oder Offenbarung einer Sprachmystik zeigen konnte, die zu erforschen und der zu »dienen« sie das Projekt einer allgemeinen ästhetischen Schulung ins Leben gerufen hatten.

66 Ebd., S. 151.

Dieser Energiekreislauf verlief dabei über die diskursive Grenze hinweg, mit der seit Mitte des 19. Jahrhunderts kreative Diskurse und berufliche Ausbildung voneinander getrennt wurden. Die Absage an das humanistische Bildungsideal, die Übernahme des Erziehungs- und Ausbildungsmonopols durch den Staat wurden bereits skizziert. Die juristischen und ökonomischen Bedingungen, unter denen Bildung – auch die künstlerische Ausbildung der Schauspieler – stand, wiesen den Bildungsprozess in rigide und ganz anders begründete Schranken als die der Privatschule in Düsseldorf. Dies zeigte sich gerade in der rechtlichen Grauzone, in welcher in den 10er- und 20er-Jahren versucht wurde, die Schulen zur körperlichen Gymnastik und Tanzausbildung nach objektiven Kriterien zu beurteilen: Das einzige Kriterium, auf das man sich zur Verleihung des Titels ›Schule‹ einigen konnte, war der Nachweis einer Trennung von Buchführung und pädagogischer Tätigkeit.⁶⁷

Es sollte deutlich geworden sein, dass die künstlerischen Gründe von Dumont und Lindemann, nämlich die Suche nach einem in sich motivierten Stil der Schauspielkunst und des Bühnentons, gerade darauf abzielten, die Diskurse von Bildung und autonomer Kunst wieder zu verschmelzen. Einen Anschluss an das staatliche Bildungssystem, eine Zertifizierung und staatliche Anerkennung strebte man nicht an. Jedoch gelang diese Verschmelzung gerade nicht, da sie von einer romantischen und rückwärts gewandten Vorstellung der Kreativität, nicht aber von der Schul- und Bildungsrealität nach der Jahrhundertwende ausging. Dieser Abstand zur Bildungsrealität war dabei Vor- und Nachteil einer privaten und selbst finanzierten Bildungsanstalt zugleich. Der Abstand war von Vorteil für ambitionierte Versuche, zugleich aber auch nachteilig, wenn die Realität in ihrer real-faktischen Gewalt die angestrebten Bildungsziele suspendierte und ganz andere Lehren erteilte. Dies genau war der *Theaterakademie* in mehreren Schüben widerfahren.

7.6 Energieverlust: Die Krise 1914 – die Katastrophe 1918

Das *Düsseldorfer Schauspielhaus* war im Verlauf seines Bestehens niemals wirklich ein Gewinnbetrieb. In den ersten zehn Jahren seines Bestehens äußerte sich dieser Umstand deutlich. Es wurden Tourneen etwa nach Paris unternommen, Konzessionen im Spielplan waren nötig, um mehr Publikum zu gewinnen. Das Kalkül Lindemanns, demgemäß Düsseldorf »mit seinem von Millionen Menschen bewohnten mächtigen Umland größere Möglichkeiten bot als das kleine Weimar«⁶⁸, entpuppte sich als wenig tragbar. Die Zielgruppe für ein Kunst- und Reformtheater war tatsächlich überschaubar. Ab 1911 zahlte die Stadt dem Theater einen Zuschuss, ab 1914 unterstützte sie auch die Theaterschule. Trotzdem war die Kriegszeit geprägt von Existenzkrisen. 1915 kündigten Dumont und Lindemann bereits den Pachtvertrag und verlängerten dann doch nach weiteren Zu-

67 Vgl. exemplarisch den Schriftverkehr zwischen Schulbehörde und Ausbildungsinstitut in Heide Lazarus und Deutsches Tanzarchiv (Hg.), *Die Akte Wigman. Eine Dokumentation der Mary Wigman-Schule-Dresden. 1920–1942* (= CD-ROM, Edition Tanzdokumente Digital 3), Deutschland: Olms 2003.

68 Lindemann (rückblickend 1928) zitiert nach Brües, *Louise Dumont*, 1956, S. 65.

sagen.⁶⁹ Der Plan, die *Theaterakademie* ab 1914 zu einer umfassenden *Hochschule für Bühnenkunst* zu erweitern, musste infolge dessen als gescheitert angesehen werden.

Hinzu kam eine Verschärfung des politischen Klimas während der Kriegsjahre. Insbesondere der Dramaturg Hans Franck stand wegen kritischer und angeblich anstößiger Veröffentlichungen in der hauseigenen Zeitung *Die Masken* mehrfach in der Kritik und musste nach einem Boykottaufruf, initiiert durch den Direktor der Hindenburgschule, Eberhard Erythropel (1862–1935), seine Stellung 1918 aufgeben.⁷⁰

Unter diesen Vorzeichen kam es schließlich 1918 im Zuge der Revolution zu einer denkwürdigen Szene, die besonders anschaulich die Grenze des Bildungskonzeptes und des Energietransports im und um das Schauspielhaus Düsseldorf anschaulich machte. Denn in diesem Moment zeigte sich deutlich, dass die beiden unterschiedlichen Diskurse der Pädagogik und der Kunst nicht mehr in Deckung zu bringen waren. Die Belebung und Erneuerung der künstlerischen Form durch die ästhetische Erziehung mussten scheitern.

Am 9.11.1918 kam es zu einem Streik der Schauspielerinnen und Schauspieler sowie der Belegschaft in den Gewerken. Die Streikdynamik kulminiert während der Probe einer Streikszene in Georg Kaisers *Gas*. Das Fiktive wurde also vom realen Geschehen eingeholt. In einer im Nachhinein veröffentlichten Stellungnahme schilderten Dumont und Lindemann dieses Ereignis wie folgt.

Probe zur Uraufführung von Georg Kaisers »Gas«. In dieser das Wesentliche der Stilprinzipien des Hauses ungebrochen zur Darstellung bringenden Inszenierung forderte der große Streikakt, der die Versinnlichung zum Symbol gewordener Menschenkräfte in ungeheurer Verdichtung bringt, die hingebende Mitarbeit aller Schauspieler. Auf dieser Probe wurde die fruchtbringende Verwirklichung dieser Idee zunächst durch passive Resistenz einiger Mitglieder verhindert, der Versuch zu intensiverer Weiterarbeit dadurch unmöglich, dass einige offen ihrer Ansicht Ausdruck gaben, sie sähen in der geforderten Hingabe eine missbräuchliche Verwendung ihrer Kraft zur Statisterie. Die Probe musste abgebrochen werden; der Vormittag war der künstlerischen Arbeit für den Gesamtkunstkörper verloren.⁷¹

Wir haben es in dieser Probe mit einem Zusammenfall der politischen Manifestation (Streik) mit einem theatralen Vorgang (Streikszene) zu tun. Was gezeigt werden sollte, wurde gleichzeitig und ununterscheidbar davon vollzogen. Jede um Performance-Kunst

69 Vgl. »Das Ende des Düsseldorfer Schauspielhauses« in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, Nr. 280, 10. April 1915; und »Der Beitrag an das Schauspielhaus« in: *Düsseldorfer Zeitung*, 23. Juni 1915.

70 Zu den Hintergründen des Skandals vgl. Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch*, 1990, S. 111; sowie TMD, 4219, Briefwechsel Erythropel – Direktion; TMD, 4217 Erythropel – Deutsches Reich, Armee-korps 7 Münster; TMD, 4218 Erythropel – Oberbürgermeister. Das durch Erythropel geschlossene Bündnis gegen das Schauspielhaus umfasste dabei beide Kirchen, das Militär, den Stadtrat und die »Beratungsstelle für Jugendschutz«. Man war sich einig darin, gegen die »sittliche Verseuchung unserer Jugend Front zu machen« (TMD, 4213 Beratungsstelle für Jugendschutz an OB) um die »Widerstandsfähigkeit in sexuellen Dingen« (TMD, 4217) zu gewährleisten. Eine Vorzensur der *Masken* und die sofortige Entlassung Francks wurden gefordert.

71 Louise Dumont und Gustav Lindemann, »In eigener Sache! [Chronik der Ereignisse] 9.11.[19]18«, in: *Masken*, Heft 16, 1918/19, S. 245.

bemühte Person wäre glücklich, so etwas inszenieren zu können. Nicht so die Leitung Dumont-Lindemann, die sich klar einem repräsentativen Darstellungsmodell verschrieben hatte, in dem die »hingebende Mitarbeit aller Schauspieler« für die Umsetzung eines dramatischen Textes gefordert war. Das »sich Hingeben« zielte dabei auf eine Glaubenshaltung ab, die von den einzelnen Interessen und einer möglichen Selbstautorisierung absah. Man diene dem Text und dem Theater. In diesem Sinne war hier von einem »Gesamtkunstkörper« die Rede.⁷²

Auf einer Ebene des Konflikts ging es dann auch konkret um die typischen Rollenstreitigkeiten und Verteilungskämpfe zwischen Schauspielern und Intendanz. Bereits Tage zuvor hatte eine Abordnung der Bühnengenossenschaft bei der Leitung gegen eine Umbesetzung in *Gas* interveniert. Für den Schauspieler Wilhelm Buschhoff, einen der Sprecher des Arbeiterrates, ließ sich eine Unzufriedenheit mit den ihm übertragenen Rollen bereits bis Mitte 1917 zurückverfolgen.

Sie wissen wie sehr ich Ihr Haus verehere und ich habe Ihnen ausgesprochen, dass ich ihm meine künstlerische Anregung und Erkenntnisse verdanke, aber alles, was ich mir hier erworben habe, muss toter Erwerb für mich bleiben, wenn ich jetzt nicht hinreichend beschäftigt werde und somit dauernd Gelegenheit habe, meine Ausdrucksmittel zu vergrößern. Dies kann ich aber nicht, wenn ich wie bisher nur in Episoden und in indifferenten Liebhaberrollen heraus gestellt werde.⁷³

Hier kam also eine persönliche Unzufriedenheit ins Spiel, die – so der Tenor des Briefwechsels – wohl zu einem allmählichen Verlust der Loyalität auf beiden Seiten führte.

Der konkrete Verteilungskampf spiegelte jedoch auch einen grundsätzlichen Konflikt zwischen der künstlerischen Leitung und der Belegschaft des Hauses über die Art der Zusammenarbeit und über konkrete Mitbestimmungsmöglichkeiten. Dumont und Lindemann versuchten seit Sommer 1918 die »Arbeitsgemeinschaft im Schauspielhaus Düsseldorf« ins Leben zu rufen, beraten von Gustav Landauer. Diese sogenannte »Stiftung« sollte die politischen Konflikte insofern abfedern, als ein gewisses Mitspracherecht des Ensembles und der kaufmännischen und technischen Belegschaft vorgesehen war. Das Statut sah als Interessengruppen vor: die Intendanz, die künstlerischen und techni-

72 Der Begriff des »Gesamtkunstkörpers« weist enge Bezüge zu jenen künstlerischen und kollektiven Lebens- und Arbeitsgemeinschaften auf, wie sie immer wieder gegründet wurden, wenn es galt den Zerfall von Kunst und Handwerk temporär aufzuheben. Vgl. etwa zur Geschichte der Künstlergemeinschaften Florian Rötzer (Hg.), *Von der Utopie einer kollektiven Kunst* (= *Kunstforum International*, Bd. 116) Nov/Dez, 1991, S. 70–77; vgl. zu einer Interpretation der Arbeitsgemeinschaft im Sinne einer Kunstreligion auch die Ausführungen von Kurt Loup zum »anonymen Orden«. Loup, *Schönheit und Freiheit*, 1959, S. 92f.

73 Brief von Buschhoff an das Direktorium vom Januar 1917, TMD 3533, Vgl. auch Brief an Hans Franck vom 9. August 1917 wegen einer Umbesetzung, TMD 3533 »Wissen Sie auch, was Ihre Maßnahme [die Umbesetzung, W.D.E.] für mich bedeutet? Nicht nur, dass sie mein künstlerisches Ansehen im Ensemble verringern muss. [...] Ich fühle mich durch die ungewöhnliche Erregung, die Ihre Maßnahme hervorrief, in meiner ohnedies erschütterten Gesundheit angegriffen, dass ich auf unabsehbare Zeit hinaus nur wenig leistungsfähig sein werde.«

schen Vorstände und schließlich die Schauspieler und übrigen Mitarbeiter.⁷⁴ Strittig war dabei, dass sich die Leitung eine künstlerische Autonomie garantieren ließ, aus der heraus sich ein Interventionsrecht für alle Belange im Hause ableitete. Dieses Modell einer paritätischen Organisation wurde nicht mehr realisiert, auch wenn die soziale Komponente des Statuts deutliche Verbesserungen über Stiftungsmittel vorsah, etwa für die Ausbildung, für Ferien- und Studienreisen sowie die Unfall-, Kranken- und Altersversicherung.⁷⁵

Es handelte sich bei dem Streik jedoch nicht um einen Interessenkonflikt allein, der zeitbedingt eruptiv ausgetragen wurde. Es war auch ein Glaubensverlust, der hier im Spiel war. Dieser ließ sich als Abfall des Ensembles aus dem proklamierten Gesamtkunstkörper verstehen, welches die Züge einer Glaubensgemeinschaft annahm. Zumindest lassen sich Äußerungen von Dumont und Lindemann auf dieser rituellen Ebene interpretieren.

Der Weg, den wir diesem Glauben [an das Ensemble W.D.E] entsprechend gehen müssen, fordert vielleicht die völlige Opferung jener bisher als Berufsglück geltenden ideellen und unverrückbaren Werte, so wie sie ja noch früher etwa in der so genannten Fachbezeichnung festlagen [...]. Diese Ausdruckskunst in einer gleichschwingenden Gemeinschaft für eine hohe Blüte vorzubereiten, ist unser Bestreben. [...] Hier sehen wir alle künstlerische Individualität, jede für sich in höchster Vollendung und doch alle zusammenarbeitend am gemeinsamen Werk. [...] Wer jedoch den Darstellungs-Erfolg der einzelnen Figur über alles liebt und sich nur darin künstlerisch ausleben kann, der wird in unserem andersgearteten Kunstkörper schwerlich ein Genügen finden.⁷⁶

Das Prinzip eines rituellen Ein- und Ausschlusses, eine Metaphorik der organischen Gemeinschaft (Kunstkörper) und Harmonie, wiesen darauf hin: Der Streik des Ensembles wurde als Kündigung einer Ausbildungs- und Arbeitsbeziehung interpretiert, die letztlich religiös motiviert war. Es war der Glauben an die Offenbarung von Wortbildern und darauf gestützt ein Glauben an die absolute Notwendigkeit, sich dieser Sache gemeinsam hinzugeben. Die Kritik am autokratischen Führungsstil musste bei den Künstlern Dumont und Lindemann tatsächlich so lange ungehört bleiben und unverstanden bleiben, wie sie sich selbst ihrem künstlerischen Weg, zu den Urbildern der Sprache vorzudringen, als Suchende hingaben. Sie konnten sich womöglich gar nicht als herrschend empfinden, wenn sie sich und ihre Mitarbeitenden und bei ihnen Lernenden als gemeinsam Suchende auf eine Stufe stellten. Die hier beschworene Idee einer »gleichschwingenden Gemeinschaft« ließ wenig Spielraum für Interpretationen. Es war eine Vorstellung von Harmonie und Gleichklang, in der politische und soziale Differenzen keine Rolle spielten. Sie waren tatsächlich auf einer politischen Ebene angesiedelt, während Dumont und Lindemann sich einer Kunstreligion verschrieben – trotz ihrer typisch machtpolitischen Argumentation, gerechte Interessen an einer Mitbestimmung zu privatem

74 Den drei Gruppen war dabei eine Stiftungsverwaltung mit indirekter Leitungsfunktion zugeordnet, gebildet aus Vertretern der Kommune, der »Freunde und Gönner« und Delegierten des Hauses.

75 Vgl. insbesondere zur Haltung des Sozialrevolutionärs und Anarchisten Gustav Landauer in diesem Konflikt Matzigkeit, *Literatur im Aufbruch*, 1990, S. 108ff.

76 Dumont, Lindemann, »In eigener Sache!«, 1918/19, S. 249.

Vergnügen zu stempeln. Keineswegs handelte es sich um eine Gemeinschaft, welche Dissonanzen verkörperte und daraus ihre Bindungskraft bezog.

Abb. 23: Louise Dumont mit dem Topas, 1930.



Dass Dumont insbesondere aber auch Lindemann als Regisseur in dieser Gemeinschaft eine führende Rolle einnahmen, machte sie nur umso angreifbarer. In ihrer Rolle als Lehrer waren sie denn auch durch diese Erfahrung geballten sozialen Widerstandes besonders desillusioniert. Sicherlich war ihnen nicht entgangen, dass die ›passive Resistenz‹, die Arbeitsverweigerung, zugleich jene Kraft aufwies, die sie für die Darstellung des Streiks in Kaisers Stück eigentlich benötigten. Eine Ironie, die ihre dramatische Komponente in der Tatsache hatte, dass der Streik als »Versinnlichung zum Symbol gewordener Menschenkräfte in ungeheurer Verbindung« nur deshalb funktionierte, weil sie ausgeschlossen waren und weil er sich gegen sie als Leitungsteam richtete. Und damit erwies sich dieser Streik als eine Katastrophe für das von Dumont und Lindemann gelebte Ausbildungskonzept einer gegenseitigen Energieanleihe. Denn nun nahm hinter der Bühne eine soziale Energie ihre Form an, die gerade das Reformprojekt des Schauspielhauses und seine Regeln energetischer Bindungskraft obsolet werden ließ. Energien zwischen Künstler-Lehrer und Schüler flossen hier nicht mehr als Synthese auf ein

Ideal autonomer Kunst hin. Sie motivierten keine bestehende Form, sie sprengten die Form. Der Streik war dabei in seiner Negation der Kunst ein ästhetisches Novum, ein Novum, welches erst in den Avantgarden, etwa im Futurismus, Dada, den Happenings, formalästhetisch als Destruktion, als Unterlassung und Verweigerung erforscht wurde. Er war zudem real-faktischer Endpunkt eines autokratischen Theatermodells, welches, wenn auch vorerst restauriert, künftig doch in seiner Selbstverständlichkeit zur Disposition stand.

Er war aber vor allem eine Aufkündigung eines interpersonellen und zwischenleiblichen Ausbildungsverhältnisses, insofern die Lehrer nicht mehr als Vorbild, die Schüler nicht mehr als Energiereservoir und kommende Generation fungierten.

Die Akten, welche uns von einer Privatklage des Schauspielers Buschhoff gegen die Intendanz Dumont-Lindemann erhalten sind – es ging um den Vorwurf der Beleidigung und Verleumdung –, machen gerade diese Kündigung eines Ausbildungsverhältnisses deutlich. In der Erklärung von Louise Dumont hieß es 1919:

Kläger [Buschhoff W.D.E.] folgte der [...] Regieanordnung mit jener Starrheit und inneren Teilnahmelosigkeit, die schließlich seine Anwesenheit auf der Bühne statt zu einer dem Gesamtbild helfenden zu einer dieses störende machte. Die Aufforderung, an dem ihm sattem bekannten Vorgang schauspielerisch teilzunehmen, beantwortete er mit den Worten: ›Man hat mir gesagt, ich soll mich setzen und ich habe mich gesetzt.‹ Er tat dies so ungefähr wie ein Knabe in der Schule dem Lehrer auf die Anordnung sich zu setzen folgen würde und nachher sagen ›Sie haben mir gesagt ich soll mich setzen, aber Sie haben mir nicht gesagt, ich soll am Unterrichtsgegenstand teilnehmen.‹ Gleich hernach sagte er halblaut zu dem ihm umstehenden Schauspielern (ich stand zu meinem Auftritt bereits dicht hinter ihm) ›Er (Direktor Lindemann, der die Regie hat) ärgert sich, weil ich im Arbeiterrat bin. Er will mich provozieren.‹ [...] Als ich [...] diese aufreizende Rede hörte, befasste mich begreiflich Empörung und tiefer Ekel [...] Ich sagte weiter zu dem Kläger ›Ich schäme mich, dass Sie mein Schüler waren. Also dieses ist das Resultat meiner Erziehung.‹ Er antwortete prompt: ›Jawohl, Sie haben mich zur Wahrheit erzogen und alles was ich sagte ist die Wahrheit.‹ Hierauf erwiderte ich: ›Ja, ich habe Sie zur Wahrheit erzogen, nicht zu eitlem Komödiantentum.‹⁷⁷

Es war in der Tat ein energetischer Endpunkt. Zwar wurde weiterhin gespielt und ausgebildet, sobald mit dem Ende der Revolution die Verhältnisse dies zuließen. Jedoch geschah dies ohne Erfolg, sodass aus finanziellen Gründen das Schauspielhaus und die Schule 1922 zeitweilig geschossen wurden. 1924 folgte die Wiedereröffnung beider Institutionen mit der Premiere von Ibsens *Kaiser und Galiläer*. Die Dokumente und der Briefverkehr am Haus aus den Jahren nach der Schließung zeugen von einer deutlich revidierten Haltung, die Dumont zu Fragen der Ausbildung einnahm. Der Versuch, über die Erziehung und Bildung einzelner Schüler eine Gemeinschaft herzustellen, wurde nach

77 Erklärung von Dumont zur Privatklage von Buschhoff 3. Januar 1919 um einen Vorfall während der Hauptproben zur Wiederaufnahme von Peer Gynt, TMD 3552. Der Prozess endete mit einem Vergleich: »Kläger verzichtet auf seine weitergehenden Forderungen, die Beklagten erklären, dass insofern Äußerungen über homosexuelle Betätigungen des Klägers gemacht worden sind, diese auf Missverständnissen beruhen, die einen solchen Vorwurf gegen Herrn Buschhoff nicht erheben.«

1924 durch die Idee einer ›rhythmischen Durchschulung‹ des Ensembles ersetzt. Die immer noch gesuchte Aufladung der Schülerschaft vollzog sich nun nicht in personalisierter Form, sondern im Chor und fußte weniger auf dem Rollenstudium (dieses wurde freilich fortgeführt) als auf Methoden der Rhythmischen Gymnastik und des Ausdruckstanzes.

Zusammenfassend lässt sich zur Krise und Katastrophe des Energiezirkels um die Ereignisse 1918 herum sagen, dass hier das Modell des Charakterspielers an seine Grenzen stieß. Neben aller persönlichen Enttäuschung, die Dumont im Konflikt mit Buschhoff zu diesen Äußerungen bewegt haben mochten, war es doch bezeichnend, dass sie den Konflikt als einen Lehrer-Schüler-Konflikt auffasste. In dieser Rollenzuweisung wurde deutlich, wie sich Dumont die Reform der Darstellung eines dramatischen Charakters vorstellte: Als energetische Aufladung einer kohärenten Form, die ihr die Ausbildung einer kommenden Generation garantieren sollte. Aus energetischen Gründen also, nicht aus moralischen oder pädagogischen Gründen, verlegte sie sich auf das Feld der Ausbildung, weshalb dann jeglicher Formbruch, wie von Buschhoff gezeigt, mit der Kündigung des Ausbildungsverhältnisses einherging. Dabei musste ihr freilich entgehen, dass die Kohärenz des dramatischen Charakters, welche sie und Lindemann insbesondere im Sprechstil und Klang suchten, im krassen Gegensatz zu der dynamischen und revolutionären Entwicklung der theatralen Mittel ihrer Zeit stand. Die Behauptung einer Ibsenschen Figur in ihrer Kohärenz musste um 1918 als antagonistisch erscheinen, wenn durch Krieg, Revolution und Inflation die Idee einer bürgerlich-kohärenten Lebensform und Gefühlswelt konterkariert wurde, wenn insbesondere die Sprache dieser bürgerlichen und individualpsychologisch charakterisierten Figuren nicht mehr jene Affekte transportieren konnte, die in der Konstellation von Masse und Individuum die Politik und die Diskurse der Weimarer Republik prägten. Einen Hauch dieser ganz anderen Affekte mussten Dumont und Lindemann in dem Streik des Ensembles und der Belegschaft gespürt haben – eine dunkle Ahnung, dass jenseits der Stilkunst und der Verbesserung der Gesellschaft mit Mitteln des Reformtheaters ganz andere und lange verdrängte soziale Kräfte sich gebildet hatten, die ihr unbestreitbares Pathos nicht aus einem Worttonsprechen, sondern aus einem kollektiven und performativen Handeln eines »Schauspielerproletariats«⁷⁸ bezogen. Das Düsseldorfer Reformtheater und sein Modell der Ausbildung war nicht geräumig genug, um diese Kräfte künstlerisch zu transformieren.

7.7 Die Reform 1924. Der geistige Beirat spricht

Pfingsten 1924 vor der Wiedereröffnung des Hauses kam es zu einem Treffen des geistigen Beirates, bestehend aus Louise Dumont, Gustav Lindemann, Martin Buber, Wilhelm

78 So eine Formulierung von Ernst Leopold Stahl, dem Leiter der Theaterakademie in seinem Rückblick auf das Jahr 1909–1910. Die Schauspielschule trage bei zur »Verdrängung des fürchterlichen Schauspielerproletariats« und zur »sozialen Hebung des ganzen Standes.« Stahl, *Masken*, 1909/10, S. 13.

Worringer und Kurt Heynicke, in welchem eine neue Ausrichtung der Schule beschlossen wurde. Im Protokoll der Sitzung hieß es dazu:

Die *Wiedereröffnung der Schule* wird beschlossen. [...] Vom zweiten Jahr der Wiedereröffnung der Schule ab soll [...] aus pädagogischen Gründen eine Änderung eintreten. Die Schüler sollen innerhalb der ersten sechs Monate auf den Unterricht beschränkt bleiben und erst nach Ablauf dieser Frist zum Spiel zugelassen werden. Der Pflege des Rhythmisch-Tänzerischen soll wesentliche Aufmerksamkeit gewidmet werden. Der Unterricht wird mit der früheren Pädagogin Senff begonnen werden, sofern es nicht gelingt, erste Kräfte wie Mary Wigman, Rudolf von Laban oder einen Meisterschüler oder eine Meisterschülerin aus deren Schule nach Düsseldorf zu ziehen. Bestrebungen dieser Art sollen sofort in Gang gesetzt werden.⁷⁹

Der Unterricht in »ästhetischer Gymnastik für Damen« nach dem System Mensendieck, bzw. in schwedischer Gymnastik und Fechten für Herren war bereits für das Jahr 1909 belegt.⁸⁰ Seit 1912 war der Dalcroze-Schüler und Begründer einer ersten Schule (1906) für Rhythmische Gymnastik Otto Blensdorf (1871–1947) an der Schule engagiert, ab 1917 kam Hilda Senff (1885–1970) als Lehrerin für Rhythmus hinzu. Man kann also von einer breit gefächerten Ausbildung ausgehen, die auch körperliche Aspekte der Atmung (Methode Olden-Barneveldt) und des Sprechtrainings, ja sogar einen Kurs, in welchem die Anatomie des Kehlkopfs behandelt wurde, umfasste. Für die erste Schüleraufführung im Jahr 1915 besorgte dann auch Blensdorfs Klasse »den größten Teil des Abends«⁸¹ mit ihrem Programm »Bewegungskunst«, bestehend aus »Rhythmischen Übungen« und »Plastischen Studien«⁸². Die Kritik honorierte, dass diese Technik der Bewegung »die bisher an jedem Konservatorium und jeder Ballettschule schon gelehrt wurde«⁸³, ein »Mosaik handwerksmäßiger Griffe und Kniffe [darstellt], mit denen der Schauspieler im gegebenen Augenblick Freude und Trauer, Schrecken und Furcht zum Ausdruck bringt«⁸⁴. Die rhythmische Erziehung des Kunstkörpers hatte also eine lange Vorgeschichte und sie wurde als Propädeutik in die Schauspielausbildung eingegliedert. Jedoch ist mit der 1924 beschlossenen »Pflege des Rhythmisch-Tänzerischen« tatsächlich auch ein Wandel des Ausbildungskonzeptes verbunden. Es handelte sich hier um den Versuch, das Modell des Charakterschauspielers noch einmal zu reformieren. Dabei setzt man jedoch nicht allein auf die Ausbildung individueller Fähigkeiten und das Sprechen dramatischer Rollen. Diese Ausbildung erfuhr eine Ergänzung durch Unterricht im chorischen Sprechen und Bewegungsschor, die »Durchschulung des gesamten Schauspielerkörpers in raumrhythmischer Hinsicht«⁸⁵, wie einem Schreiben an die Schülerin von Laban, Raja Belensson vom 24. August 1924 zu entnehmen ist.

79 Vgl. das Protokoll der Sitzung in Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 216–219, S. 217.

80 Stahl, *Masken*, 1909/10, S. 16.

81 Rezension in der *Kölnischen Zeitung*. 2. Juli 1915.

82 Siehe Ankündigungszettel TMD, o. Nr.

83 Rezension in *General Anzeiger* 28.6.1915.

84 Rezension in der *Düsseldorfer Zeitung* 28. Juni 1915.

85 Vertragsentwurf der Intendanz für Raja Belensson, 24. August 1924, TMD 3282.

Wurden hier dem Tanztheater die Pforten geöffnet? Man könnte den Eindruck gewinnen, wenn man liest, dass Belensson neben ihrem Unterricht die »Oberleitung« der Tanzregie und die Leitung eines Bewegungschores übertragen wurde, der »auch für eigene Sonderveranstaltungen in Betracht«⁸⁶ kam. Offensichtlich war mit den Schulen und Aufführungen von Mary Wigman (1886–1973) und Rudolf von Laban der moderne Tanz ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Mit einfacher »Gymnastik nach Maßgabe des Lehrplanes«⁸⁷ wie noch bei Blensdorf war es nicht mehr getan. Hinzu kam, dass deutsche Künstler wie Rudolf von Laban, Mary Wigman und auch Kurt Joos (1901–1979) einer Isadora Duncan oder einem Jaques-Dalcroze gegenübergestellt wurden und damit der freie Tanz von konservativen und nationalen Kreisen als weniger exotisch wahrgenommen wurde.⁸⁸ Mary Wigman war mit ihrem Ensemble ebenso zu Gast in Düsseldorf, wie Rudolf von Laban. Der Leiter des 1928 gegründeten Essener *Folkwang-Tanztheater-Experimentalstudios* Kurt Joos wurde unter der Regie Dumonts gar als Darsteller gewonnen. Man kann also vom Tanztheater als einer Mode sprechen und Dumont sah das wohl auch so. Denn im Sinne der Mode, die immer schon im Vergehen begriffen ist, schrieb sie bereits drei Jahre nach Belenssons Anstellung: »Tanzveranstaltungen im Theater [sind] nicht mehr zu kräftig. In unserer schnelllebigen Zeit ist das schon wieder vorbei.«⁸⁹

Es ging also nicht darum, eine weitere Sparte am Haus zu installieren, die Prioritäten lagen weiterhin im Sprechtheater. Spätestens in der Unterteilung von Chor und Solopartien fand dann auch die Bildung eines tänzerischen Gesamtkörpers ihr vorläufiges Ende.

Und doch war dieser Versuch, ein chorisches Sprechen und chorische Bewegung mit dem Sprechtheater zu kombinieren, bemerkenswert. Denn klar ist, dass nun nicht mehr Dumont als Lehrerin für Sprechen und Rollenstudium zentral in den Energiekreislauf zwischen Künstler-Lehrer und Schüler eintrat, sondern Tänzerinnen und Pädagoginnen. Diese jedoch genossen bei Wigman, Laban und in den diversen Zirkeln der Ausdruckstanzbewegung eine deutlich andere Ausbildung als die Charakterdarsteller des Sprechtheaters. Sie sahen und hörten den Vorgängen auf der Probe und im Unterricht mit ganz anderem sinnlichem Fokus zu. Ein sehr detaillierter Bericht von Thea Huber-

86 Direktion an Belensson, 24. August 1924 und 26. August 1924, TMD 3282.

87 Im Arbeitsvertrag für Otto Blensdorf vom 22. Oktober 1913 hieß es genauer: »Herr Blensdorf verpflichtet sich, in den beiden Klassen der Hochschule für Bühnenkunst den Unterricht in der rhythmischen [sic!] Gymnastik nach Maßgabe des Lehrplans zu übernehmen.« TMD 3398.

88 Vgl. zu den ideologischen Implikationen der Körper- und Gymnastikbewegung Günther, »Historische Grundlinien der deutschen Rhythmusbewegung«. Großen Einfluss übte Rudolf Bode aus, der eine »deutsche Lehre der Körperziehung« propagierte, »die den wesentlichen Seiten des Deutschen entspricht, einen seelischen Rhythmus und der wirkenden Kraft in ihm.« Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München: Beck 1922, S. 15. Im Jahre 1925 erfolgte die Gründung des *Deutschen Gymnastikbundes*, mit Hedwig Kallmeyer, Rudolf Bode, Elsa Gindler (1885–1961), Louise Langaard (1883–1975) und Rudolf von Laban als Mitgliedern, mit dem man sich als deutsch und beseelt von einer als westlich identifizierten Richtung der Körpererziehung abzusetzen suchte. Vgl. Eva Bannmüller und Peter Röthig, *Grundlagen und Perspektiven der ästhetischen und rhythmischen Bewegungserziehung*, Stuttgart: Klett 1990, S. 38ff.

89 Absage eines Gastspiels an Mathilde Buhr durch Luise Dumont vom 30. September 1927. TMD, 3512.

Oehmen, Lehrerin für Rhythmik und Bewegungskunst von 1928 bis 1932, macht diese Differenz in der Arbeitsweise deutlich.

Also haben wir angefangen! Das Sie mich verstanden haben, weiß ich schon seit November, wie sich meine Arbeit *praktisch* mit der Ihren verbinden lässt, konnte ich bisher nur ahnen und musste es erst abwarten, Sie arbeiten sehen zu dürfen. Es wird nicht leicht sein, aber sehr schön.⁹⁰

Die Lehrerin für Rhythmische Gymnastik trat als Künstlerin auf Augenhöhe mit der Regisseurin und bekannten Charakterdarstellerin Dumont in Kontakt. Und sie stellte den bis dato ausgebildeten Schülern kein gutes Zeugnis aus:

Es hat mich ehrlich gestanden, erstaunt, zu sehen, *wie wenig* diese jungen Menschen ihren Körper spüren [...]. Sie gehen lieblos mit unserer Sprache um, weil sie gar keine innere Verbundenheit mit Ton- Rhythmus – und Kraft des Wortes empfinden. [...] Ich habe also ein ziemliches Quantum Vorarbeit mit den Schülern auf dem rein körperlichen Gebiet zu leisten.⁹¹

Auf dieses Lamento folgte eine selbstbewusste Aufstellung zweier Unterrichtseinheiten, »Körper und Raum, Körper und Wort« nebst Kostenaufstellung. »Dadurch wird der Arbeitsboden für die szenischen Übungen in Ihren [Dumonts, W.D.E.] Stunden überhaupt erst gelockert und aufnahmefähiger.«⁹²

Dieser Auftritt musste bei Dumont auf offene Ohren stoßen, wenn sie in mehreren Publikationen seit der Wiedereröffnung den Verfall der Sprache beklagte, worunter sie vor allem den Verlust der Kraft des Wortes verstand. Hier trat nun eine Körperschulung unter dem Begriff des Rhythmus auf den Plan, die genau die Erweckung dieser Kraft versprach. Besonders anziehend musste dabei erscheinen – und Huber-Oehmen deutet diesen Konnex ja auch an – dass es sich bei der rhythmischen Durchschulung in ihrer Darstellung um eine Vorstufe zum Sprechen handelt. Für gewöhnlich hatte man in der Schauspielausbildung dafür die Einheiten Atmung, Stimme und Sprechunterricht. Hier aber sollten die Lernenden ihren Körper spüren, der seine Mitte verloren hatte und dessen »intellektuelle Extremitätenbewegungen« das »künstlerische Sprechen kaputt«⁹³ machten.

Konkret sah der Unterricht etwa wie folgt aus: Ca. 25 Schülerinnen erfuhren zunächst ein körperliches Training »senkrechter Aufbau der Wirbelsäule, veränderte Beckenhaltung zur Erreichung einer Basis für den gesamten Oberkörper und zur unbelasteten, spielerischen Benutzung der Extremitäten, ergibt gefühlsmäßig Verbindung von unten und oben.«⁹⁴ Es folgte die Entwicklung von Körper- und Raumgefühl und ein körperliches Erfassen von Rhythmik und Metrik jeweils in geteilten Gruppen. In der zweiten Unterrichtseinheit Körper und Wort wurden szenische Übungen abgehalten.

90 Brief von Thea Huber-Oehmen an Dumont, 5. Mai 1929. TMD, 4968.

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Ebd.

Man kann aus heutiger Sicht dieses Pensum als Einführung in das so genannte Körpertheater bezeichnen, also einer Entwicklung von szenischen Lösungen, die von der Körperarbeit ausgeht und erst in einem späteren Stadium der Arbeit, wenn überhaupt, Texte einbezieht.

Entsprechend differierte der ästhetische Ansatz in der Erschließung von dramatischen Texten und es muss für Dumont und Lindemann, an welche der Brief gerichtet war, gleichermaßen befremdlich wie faszinierend klingen. Über *Europa*, einen Text von Georg Kaiser etwa, schrieb Huber-Oehmen die folgende Inszenierungsskizze von 1929, die vor allem dadurch imponiert, dass nicht eine einzige Szenen-, Handlungs- oder Figurenanalyse vorgenommen wurde. An die Stelle der traditionellen Regie trat hier eine musikalisch-rhythmisch orientierte Durchdringung des Stücks.

Kaiser gibt seinem Werk einen klaren 4/4 Takt mit, monoton aber drängend im rhythmisch melodischen Sinne. Die Melodie beginnt auf taktig auf dem g (dur), fällt gleich zum e, springt die Terz wieder hoch um über das f zum d (Mollfärbung) herunter zu fallen. Raumrhythmisch lässt sich durch das ganze Werk eine belebte Diagonale empfinden von links nach rechts unten. Dieses dachte ich im Bühnenbild sowie im gesamten Bewegungsstil und in der gegliederten Bewegungsform auf das Deutlichste zu betonen. Das erste Geschehen ist eine von links oben kommende Abwärtsbewegung der Zeus und Hermes tragenden Wolke auf die ziemlich recht stehende Weide, deren Geäst sich rechts unten in der Meerbucht verläuft. Die letzte große Bewegung, ein von rechts unten Aufwärtsstürmen der neubelebten Männer Agenors mit den Mägden des Hofes. [...] Zu seinem 4/4 Takt hat Kaiser vorwiegend 4 Farben angegeben, vom hellsten weißgelb (abstrakt) über blaugrün (verästhetisiertes Gefühl) und rot (Sexualität) zu braun (erdgebunden).⁹⁵

Dumont, die hier für die Regie zeichnete, hatte sich mit Georg Kaisers Stück nicht nur einen der meistgespielten Dramatiker der zwanziger Jahre, sondern auch einen Vertreter einer expressionistischen Erneuerung der Dramatik gewählt, der ganz auf der Linie ihres Sprachmystizismus lag. Die Form eines Tanzspiels wies dabei den Weg. Es ging um die Erneuerung aus dem Geiste der körperlichen Bewegung, jedoch nicht aus der körperlichen Bewegung selbst. Denn unklar war nicht nur in Düsseldorf, sondern in der deutschen Ausdruckstanzbewegung, wie man die körperliche Bewegungskunst in allen ihren Facetten eigentlich bewerten sollte. Das begann bei den unterschiedlichsten Gattungsbezeichnungen, die zwischen Festspiel, Aufzug, Tanzdrama und Drama changierten und in denen analog zum Rollenfach die tänzerische Charakterdarstellerin dann auftrat. Die Unklarheiten zeigten sich auch auf der hier betrachteten Ebene der Regie. Offensichtlich wurde Huber-Oehmen im Rahmen der Inszenierung von Georg Kaisers *Europa* (1931)⁹⁶ die Arbeit mit den Bewegungschören, bestehend aus 13 Männern, 10 Frauen, 9 fremden Krieger, 6 Mägden, übertragen. Einen maßgeblichen tänzerischen Einfluss auf die Inszenierung dürfte die Besetzung der Solo-Rolle des Zeus – eine Rolle, für die Huber-Oehmen einen »hochprozentige[en] Männerkörper«⁹⁷ vorsah – mit Kurt Joos ge-

95 Ebd.

96 Die Inszenierung hatte am 10. Januar 1931 Premiere.

97 Thea Huber-Oehmen an Louise Dumont und Gustav Lindemann, 16. Juli 1930, Seite 3. TMD 4968.

habt haben, dem Gründer des *Folkwang Tanztheater-Experimentalstudios* (1928). Man kann also von einem tänzerischen Schwerpunkt ausgehen. Jedoch schien die Regie sich vor allem doch auf das Programm der Wortbelebung verlegt zu haben. Denn in genau vier Szenen traten die Bewegungschöre in Aktion, etwa derart, wie für den 4. Akt beschrieben: »[Der] bunte Augenblick, der mit Sprüngen verschiedenster Art, Nachlaufen, Wagenrennen, Mühle drehen und ähnlichen harmlosen Spielen, insgesamt 2 Minuten dauernd, sich steigert, muss Veranlassung bieten zu Europas Einsatz: Wie benehmt Ihr Euch!!«⁹⁸ Es ging also um eine Verzahnung von Repliken und Bewegungselementen. Der entscheidende Hinweis ist jedoch, dass mehrere große Rollen in den Bewegungs- und Stellproben von Aushilfen übernommen wurden. Es wurde also, wie üblich, zwischen Schauspielproben und übrigen Proben für Licht, Kostüm, Bewegung, Musik oder Chor unterschieden – eine typische Arbeitsteilung im Sprechtheater. Bezeichnend war überdies, wenn Huber-Oehmen bemerkte, dass der Eifer der Schüler, zu lernen und zu gestalten, derart intensiv sei, dass sie es »aus pädagogischen Gründen [...] für begrüßenswert hielte, wenn Sie (gemeint waren Dumont und Lindemann W.D.E) die Güte hätten, die Schülerinnen im IV Akt [...] mit einigen Sätzen zu bedenken!«⁹⁹ Das warf ein bezeichnendes Licht auf die Kooperation. Hier wurde in der Tat in sehr konventioneller Weise um Rollen und Sätze gefeilscht. Es ist also anzunehmen, dass die Bewegungschöre der Regie Dumonts untergeordnet und der Arbeit mit den Schauspielern nachgeordnet waren, dass sie in der Tat begleitende Funktion hatten. Ob dies in der Tatsache begründet lag, dass hier Schüler zum Zuge kamen, mag dahingestellt sein. Entscheidender ist wohl, dass man Georg Kaisers Stück vor allem als eine Variation des Sprechtheaters mit erweiterten Mitteln interpretierte, wie den Probenskizzen und den Angaben zur Zusammenarbeit auf dem Theaterzettel zu entnehmen ist.¹⁰⁰

Was aber sicherte die Kohärenz dieser Sprechtheaterform? Die Antwort lautet ebenso simpel wie diffus: Ekstase. Im Beirat jedenfalls war man sich einig darüber, in der Ekstase den neuen, gemeinsamen Nenner für die Wiedereröffnung zu sehen. Ekstase hatte dabei zwei Richtungen, eine der Veräußerung, eine der Sammlung. Bekannt wurde der Begriff durch Felix Emmels Veröffentlichung *Das ekstatische Theater* (1924), zu dem Louise Dumont das Nachwort *Ursprache* verfasste.¹⁰¹ Es war insbesondere der Aspekt einer Sammlung und Versenkung in der Bewegung, der eine Transformation des Düsseldorfer Energiekreislaufs der Ausbildung auf den Ensemblekörper versprach. Denn mit Emmel konnte man die Veräußerung und Zerstreuung als kulturelle Zerfallserscheinung entziffern. So schrieb Emmel zum Unterhaltungstheater in Berlin: »In der neuen Bühnendynamik ist etwas von jener Nervenluft des Großstädtlers, der im Lunapark die Berg- und Tal- und Wasserbahnen bevölkert, der den Mangel innerer Bewegtheit durch eine wilde mechanische Technik wettmachen möchte.« Hingegen propagierte Emmel:

98 Ebd.

99 Thea Huber-Oehmen an Louise Dumont und Gustav Lindemann, 16. Juli 1930, TMD 4968.

100 »Spiel und Tanz« hieß es dort. Die Bezeichnung Tanzdrama oder Tanztheater, wie sie bereits gebräuchlich war, wurde also vermieden. Ebenso zeichnete Thea Huber-Oehmen für »Bewegungschöre« verantwortlich – auch hier wurde der Begriff Tanz oder musikalisch-rhythmische Inszenierung vermieden. TMD, o. Nr.

101 Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, Prien: Kampmann und Schnabel 1924, vgl. hierzu Biccari, *Zuflucht des Geistes?* 2001, S. 72–75.

»Die Ekstase des Blutes ist ein ruhiges Atmen in Gott. Ohne Überlärmen der Stille. Ohne Überrennen der ›schöpferischen Pause‹. Ein Erfülltsein, kein Gehetztsein.«¹⁰² In demselben Band erschien von Wilhelm Worringer der Aufsatz *Gedanken zum Theater* in welchem der Kunsthistoriker Emmels Ideen aufnahm. Worringer konstatierte einen Energieverlust des Theaters als »kultischer Anstalt«, bedingt durch das »Massenerleben«¹⁰³ im Kino, im Wettrennen und in der Arena. Er entwarf ein Publikumserziehungsprogramm, welches den »Transmissionsriemen der gegenseitigen Verständigung und Steigerung« zwischen Bühne und Publikum wieder in Gang setzen sollte. In aller Deutlichkeit schrieb er:

Erst wenn dieses Triebbad im seelischen Zentrum des Zuschauerraumes mit dem Bühnenmotor in Verbindung gebracht ist, kann die gegenseitige Stromspeisung in Wirksamkeit treten, die das Theater zu einem durch Gemeinschaft gesteigerten und überhöhten Leben macht.¹⁰⁴

Weiter noch ging Martin Buber mit seiner Spekulation über eine Kommunion von Ich und Du im Dialog des Dramas. Locker setzte er sich dabei über die Didaskalien hinweg, erklärte diese zu »episierenden Auswucherungen« und »Zeichen der Formauflösung« um, sodann das gegenseitige (Miss)Verstehen zum eigentlichen dramatischen Konflikt und zum Ursprung des Theaters zu erklären.

[Theater] entstammt dem elementaren Antrieb, den Abgrund zwischen Ich und Du, der durch die Rede überbrückt wird, durch Verwandlung zu überspringen. [...] Damit ein glaubenloses Publikum, das sich ›Zerstreuung‹ vorsetzen lässt, weil es sich vor der Sammlung fürchtet, aus seiner Furcht zur Ehrfurcht erlöst und zum Glauben an die Wirklichkeit des Geistes erhoben werde, tut große Arbeit, große Erziehung, große Lehre not. Das Theater hat an dieser Arbeit zunächst dadurch teilzunehmen, dass es sich unter das Gebot des Wortes stellt. Das Wort, das den ganzen Leib des Sprechers durchzückt, das Wort, dem alle Gebärde dienend und helfend sich fügt, das Wort, um das alle Bildsamkeit der Bühne sich rahmend baut und umbaut, das strenge, vom Wunder der Sprache überwölbte Gegenüber von Ich und Du, das allem Spiel der Verwandlungen gebietet, das Mysterium des Geistes webend in allen Elementen, die ist das rechtmäßige Verhältnis zwischen Drama und Theater.¹⁰⁵

In diesem Duktus muss Buber auch während des Treffens des geistigen Beirats in Unkel am Rhein »gepredigt« haben. Zumindest vermerkte der Protokollant, dass Bubers Ausführungen sich zu einem Vortrag auswuchsen, so dass man ihn bat, seinen Gedanken in schriftlicher Form dem Eröffnungsheft zur Verfügung zu stellen.

Die Proklamation des ekstatischen Theaters also war ein emphatisch behaupteter gemeinsamer Nenner und er konnte sich als Gegenpol zum laufenden Theater-, Film- und Unterhaltungsbetrieb definieren, als innere Sammlung. Die Zirkulation von Energien,

102 Felix Emmel, »Ekstatisches Theater« (=Auszug), in: *Masken*, Heft 1, Jg. 18, 1924/25, S. 16–19.

103 Wilhelm Worringer, »Gedanken zum Theater«, in: *Masken*, Heft 1, Jg. 18, 1924/25, S. 6–9, S. 7.

104 Worringer, »Gedanken zum Theater«, 1924/25), S. 8.

105 Martin Buber, »Drama und Theater«, in: Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 220–222, S. 221f., orig. veröffentlicht in *Masken*, 18. Jg., Oktober 2024, S. 3–5, zitiert wird nach Loup, *Das festliche Haus*, 1955, S. 220–222.

die hier von Emmel, Worringer und Buber je spezifisch angesprochen wurden, ist von Gabriele Brandstetter auf den freien Tanz bezogen als Toposformel der »ekstatische[n] Rotation«¹⁰⁶ beschrieben worden, welche einen Körper und Raumverlust bewirke. Buber nahm diesen Körperverschmelzung ganz wörtlich, wenn er schrieb, dass das »Geisthafte des Dialogs« sich zum Naturhaften des mimischen Verwandlungsspiels verhalte, wie die »Liebe zur Geschlechtlichkeit«.¹⁰⁷ Die Liebe sei das Spätere im Leben des Menschen, zugleich aber sei sie eine kosmische und ewige Macht, welche sich die Geschlechtlichkeit, zum Zeichen und Mittel erwählt habe wie der dramatische Dialog den Schauspieler.

Abb. 24: Schauspielhaus Düsseldorf. Der Teerraum.



Damit wäre der Energiezirkel der Worttonkünstler, der 1918 und in dessen Folge eine Unterbrechung durch den proletarischen Protestchor erfahren hatte, wieder geschlossen. Die körperliche Manifestation des Protests, die einen großen Teil ihrer Effektivität gerade dem Umstand einer Eigensprachlichkeit verdankte, die eine Sprache des Handelns (und nicht des unendlichen Dialogs) war, wurde im Training in rhythmischer Bewegung und im rhythmischen Sprechen sublimiert und erneut den Gesetzen des Dramas und der Dichtung unterworfen. Der Bewegungschor bekam seinen »rechtmäßigen« Platz zwischen Drama und Theater zugewiesen. Was sich in der Inkorporation der Bewegungschöre am Düsseldorfer Kunstkörper an Autonomiebestrebungen bemerkbar machte, war eher ein Mittel für höhere Zwecke. Der Versuch einer Rhythmisierung der Körper, wie er ab 1924 betrieben wurde, fußte also auf einer assoziationspsychologischen Schlussfolgerung, welche dem Modell des Charakterspielers neue Energien

106 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 1995, S. 264.

107 Buber, »Drama und Theater, 1955, S. 222.

zuführen sollte. Sie besagte: Was ein einzelner Schauspieler vermag, dies vermag auch eine Gruppe von Schauspielern.

Diese Übertragung aber verlief nicht ohne Reibungsverlust. Die Organisation der Ausbildung, genauer gesagt die Architektur des Hauses, deutet diese Verluste an. Ab 1924 wurden verstärkt Tanz- und Bewegungsproben im Haus durchgeführt. Für diese Zwecke war das Schauspielhaus gar nicht gebaut.

Der Unterricht der Schule fand im Hebbelsaal (mit Probephöhne), im Foyer, im Tee-raum und im Konversationszimmer statt. Ein Tanzstudio gab es nicht. So musste man sich die Bewegung der Eleven tatsächlich in unmittelbarer Nähe zum Theaterbetrieb und den Proben auf der Hauptbühne vorstellen. Folglich war es nicht verwunderlich, wenn sich die neu engagierte Lehrerin für den Bereich des Tanztheaters beschwerte:

Bei der heute angesetzten Rhythmikstunde war es unmöglich im zweiten Rang Stunden zu geben, da es zugig und durch das gerade stattfindende Reinmachen feucht war. Im Foyer wurde mir untersagt, Stunden zu halten, im Parterre störte ich die Schauspielstunden. Es war mir also effektiv unmöglich, Stunde zu halten. Ich bitte nun einen Raum zur Verfügung zu stellen, in welchem ich die angesetzte Stunde ungestört abhalten kann.¹⁰⁸

Der Lehrer Blensdorf stieß an die architektonischen Grenzen und mahnte die Installation einer »Badegelegenheit« für seine offensichtlich im Schweiß stehenden Schülerschaft an, wie aus einem Antwortschreiben der Direktion an Blensdorf vom 20.7.1914 zu rekonstruieren ist.¹⁰⁹ Das Bad jedoch, so die Direktion, könne nicht eingerichtet werden, da der *Stahlwerksverband* von seinem Fensterrecht Gebrauch mache und einen Einwand gegen die bauliche Änderung erhebe. Überhaupt schien der Tanz und die körperliche Bewegung im Haus ein habituelles Problem zu verursachen, so dass die Intendanz etwa Blensdorf darum bat, keine Zuschauer am Unterricht teilnehmen zu lassen und »auch Schüler, soweit sie nicht aktiv in Ihrer Schule betätigt sind«¹¹⁰, heim zu schicken. Offensichtlich hatten sich zahlreiche Hospitanten und Interessenten in Blensdorfs Stunden versammelt, dessen Unterricht als Feier einer befreiten Körperlichkeit den arbeitsteiligen Rhythmus der Proben und Aufführungen im Sprechtheater konterkarierte. Die Differenz der Bewegung des freien Tanzes zum Sprechtheaterbetrieb war beträchtlich. Allein die Parameter der gemeinsamen Anwesenheit im Raum und des Körperkontaktes waren grundverschieden. So fehlte etwa der u.a. von Isadora Duncan proklamierte Kontakt von Körper und Natur, fehlten Gymnastik und Spaziergänge im Freien, Gartenarbeit und die Beobachtung natürlicher Vorgänge ebenso, wie die Arbeit mit nackten Füßen, in dem mit Teppich für das Publikum präparierten Foyer eher schwer vorstellbar ist.¹¹¹

108 Belensson an die Intendanz des Schauspielhauses am 12. November 1924. TMD 3281.

109 Antwortschreiben der Direktion an Blensdorf, TMD 3394.

110 Ebd.

111 Duncan beschrieb das in die Natur erweiterte Unterrichtsprogramm wie folgt: »Der Unterricht erstreckt sich aber auch auf die Beobachtung aller Bewegungen in der Natur; auf diese Weise gewinnt die Seele eine heimliche Affinität mit den Vorgängen in der Natur, die allen übrigen Menschen ein Geheimnis bleiben. Der auf diese Weise trainierte geschmeidige Körper weiß die Melodien der Schöpfung zu erfassen und sie zum Ausdruck zu bringen.« Isadora Duncan, »Zurück zur

Die Bewegung des Gesamtkörpers rieb sich also an einer Architektur, welche von Gustav Lindemann einmal beschrieben wurde als »Kompromiss von mittelalterlicher Burg mit praktischen Werkstätten, zahlreichen anderen Räumen und dem eleganten Louis-XVI-Bau für den Zuschauerraum und seine Fronten.«¹¹²

Zwar hatte man die Innenarchitektur zur Wiedereröffnung deutlich weniger ornamental gestaltet, die Funktionalität der Räume blieb davon jedoch unberührt. Es war also ungeklärt, wo der Tanz und die körperliche Bewegung, die ab 1924 eine zentrale Stellung im Curriculum einnehmen sollte, überhaupt stattfinden konnte.

7.8 Charakterschauspiel in Düsseldorf zwischen Tradition, Krise und Reform

Die Ausbildung im weiteren Umfeld der Düsseldorfer Schauspielschule war in besonderer Weise als Reformversuch zu verstehen, mit welchem eine innere Spannung im Modell des Charakterschauspielers am Beginn der Moderne produktiv gewendet werden sollte. Die innere Spannung wurde dabei von den Initiatoren des Projektes sowie von weiten Teilen der Künstler als Zerfall einer großen Form und als Sprachkrise entziffert, es war eine Spannung zwischen einer drängenden Weiterentwicklung des Schauspielens, welche zugleich auf das tradierte Modell bezogen bleiben sollte. Wie hier aufgezeigt wurde, war diese Krise jedoch weniger als kulturpessimistischer Reflex zu verstehen. Mit Pessimismus entwickelt man kein pädagogisches Engagement mit der Verve, wie es in Düsseldorf immer wieder gezeigt wurde. Vielmehr muss die Erfahrung der Krise auf einer energetischen Ebene verstanden werden. Es ging in der Entwicklung der Stilkunst und im Worttonsprechen um eine Wiederbelebung einer Form. Der Begriff des Lebens, der vitalistische Impuls, stand in direktem Zusammenhang mit der Entzauberung körperlicher Vorgänge, wie sie in den Experimentalwissenschaften mit der Aufzeichnung von Lebensspuren anschaulich wurde. Die Sichtbarmachung des Körpers traf dabei einen empfindlichen Aspekt der Schauspielkunst. Wenn in Düsseldorf in immer neuen Anläufen die Notwendigkeit, ja das ethische Gebot einer Menschendarstellung proklamiert wurde, wenn eine Veräußerung des Menschen im Geschäftstheater, in den Bildmedien mit Begriffen der ›Schamlosigkeit‹ (Buber) gewertet wurde, so handelte es sich im Kern um einen Glaubensverlust, welcher die Quelle von Irrationalitäten wie etwa dem des sprachlichen Urbildes war. Das wäre der Aspekt einer Kunstreligion und ist als solcher leicht zu identifizieren.

Komplexer und aufschlussreicher freilich ist dessen unmittelbarer Einfluss auf das Bildungsverständnis, aus dem heraus man in Düsseldorf in verschiedenster Weise tätig wurde. Was hier als Zirkulation ungleicher visueller Energien beschrieben wurde, kann paradigmatisch für Bildungsprozesse zu Beginn der Moderne und unter dem Signum

Natur«, in: Lydia Wolgina und Ulrich Pietzsch, *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen*, Berlin: Henschel 1977, S. 7–39, S. 25.

112 Brues, *Louise Dumont*, 1956, S. 66, die Mängel der Architektur fielen auch der Kritik auf. »Das ganze Haus ist mangelhaft gebaut. Seine Akustik ist nicht gut. Die Architektur ist klobig, wulstig, bedrückend. [...] Schon in der sechsten oder siebenten Reihe hört man nichts. Die Nuancen der Stimme und des Ausdrucks gehen verloren.« Bericht zur (abgewendeten) Schließung des Hauses in: *Rheinisch Westfälische Zeitung*, 17. April 1915.

einer Ausdrucksästhetik gelten. Solange körperliche Merkmale (am Schauspielkörper) als unmittelbarer Effekt einer Innerlichkeit, einer Seele verstanden wurden, stand der Körper unter dem Verdacht oder weckte die Erwartung, eine neue Energiequelle für den Darstellungsprozess abgeben zu können. Der Energiebedarf des Charaktermodells war dabei unersättlich, gerade weil dieses Modell sich auf ästhetische Regeln einer Ästhetik der Leidenschaften berief, deren wissenschaftliche und gesellschaftliche Begründung sich jedoch um 1900 längst in die modernen Experimentalwissenschaften ausdifferenziert, wenn nicht verflüchtigt hatte. Daran ändert auch das *Ekstatische Theater* wenig, handelte es sich dabei doch um eine Vorstellung harmonischer und energetischer Kollektivität als Träger eines Kunsttheaters. Die Verschmelzung von Ensemble und Darstellung sollte einen Kollektiv-Charakter gebären. Die Idee einer Belebung der Form des Sprechtheaters durch den Bewegungs- und Sprechchor führte jedoch weder zu einer veränderten Pädagogik, einem modulierten Schülerbild, noch zu einer Wandlung der theatralen Mittel. Das aber hieß nichts anderes als, dass die Düsseldorfer Ausbildung sich von wichtigen Prozessen der Re-Theatralisierung abkoppelte, welche von den Avantgarden experimentell entwickelt wurden und welche die Ausbildung und das methodische Wissen in den zwanziger Jahren bestimmten. Man denke hier an das System Labans, an die Arbeit des Bauhauses, an Brechts Lehrstücktheater als Meilensteine in der formalen Entwicklung der Theatersprachen. Denn diese setzten auf eine Mehrsprachigkeit und Unabhängigkeit der Bühnenmittel und rückten den einst zentralen Charakterschauspieler auf die gleiche Ebene wie nicht organische Mitspieler.

Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch, dass zwar weiterhin Schauspielschulen gegründet wurden, an denen das klassische Studium der Charakterrollen unterrichtet wurde, etwa die erste staatliche Schauspielschule an der Berliner *Staatlichen Hochschule für Musik* 1925. Jedoch wurde gar nicht erst versucht, einen vergleichbaren Energiezirkel wie in Düsseldorf zu etablieren. Man verstand sich vielmehr als Berufsausbildung oder Meisterschule und war den Anforderungen der entstehenden Film- und Medienindustrie weit offener gegenüber als dies in Düsseldorf der Fall sein durfte.

Was bleibt? Gegen die Kräfte der Abstraktion und der Moderne hatte der Gedanke von Organismus und Harmonie, der sich in Metaphern wie Kunstkörper, Haus, Wortklang, der gemeinsamen Sache und in der Absetzbewegung zum kommerziellen Unterhaltungstheater ausdrückte, wenig auszurichten. Düsseldorf war pädagogische Provinz. Zum anderen zeigte der große Wurf, der Enthusiasmus, mit dem die *Theaterakademie* und die *Hochschule der Bühnenkunst* programmiert waren, besonders deutlich die innere Spannung in der Form, wie sie auch heute noch sichtbar wird. Feinste Bruchlinien im Modell der mimetischen Menschendarstellung, das nun freilich weniger seine Berechtigung im avancierten Theater hatte, jedoch in den Unterhaltungsformaten im Theater, Film und Fernsehen weiterhin große Attraktivität besitzt.